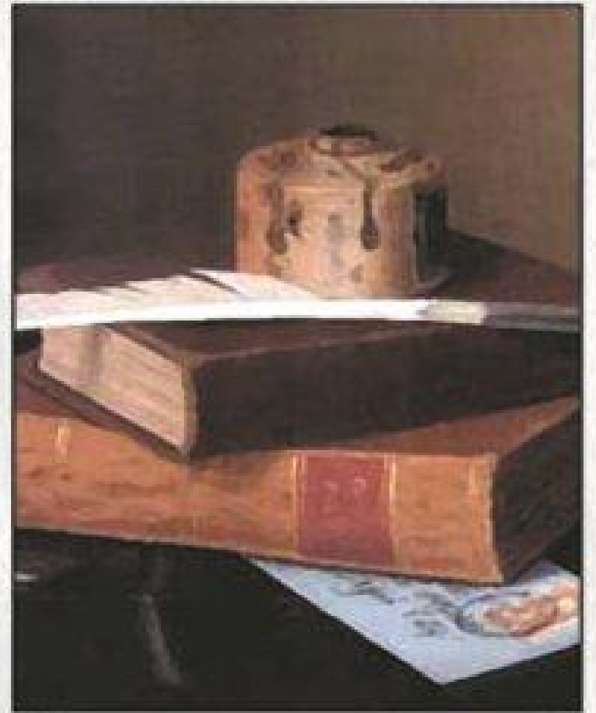
GENEL EDEBİYAT BİLİMİ

Gürsel Aytaç



say

Genel
Edebiyat Bilimi

Gürsel Aytaç

SaY

Say Yayınları
Genel Edebiyat Bilimi
Gürsel Aytaç

Say Yayınları
Ankara Cad. 54 / 12 • TR-34410 Sirkeci-İstanbul
Telefon: (0212) 512 21 58 • Faks: (0212) 512 50 80
web: www.sayyayincilik.com
e-posta: sayyayinlari@ttmail.com
Genel Dağıtım: Say Dağıtım Ltd. Şti.
Ankara Cad. 54 / 4 • TR-34410 Sirkeci-İstanbul
Telefon: (0212) 528 17 54 • Faks: (0212) 512 50 80
e-posta: dagitim@saykitap.com
online satış: www.saykitap.com

Gürsel Aytaç

27 Ağustos 1940 Eskişehir doğumlu. Ankara Kız Lisesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi mezunu. Akademik kariyerine Alman Dili ve Edebiyatı Kürsüsünde 1962'de başladı. 1966'da doktorasını "Hermann Hesse'nin 'Boncuk Oyunu' Romanında Var Olma ve Oluş" konusunda verdi. 1970 yılında doçent, 1975 yılında profesör oldu. DAAD, Humboldt burslarıyla çok kereler Almanya'nın Marburg, Köln, Münih, Avusturya'nın Viyana kentlerinde araştırmalarını sürdürdü, alanıyla ilgili sempozyum ve kongrelere katıldı. Uluslararası Germanistler Birliği IVG'nin yönetim kurulu üyeliğinde bulundu. PEN, Edebiyatçılar Birliği ve İlesam üyesi olan Gürsel Aytaç, edebiyat araştırmalarının yanı sıra Zweig, Hauer, Frisch, Dürrenmatt, Mann ve Goethe'den edebi çeviriler yaptı. 2008'de D.T.C. Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı başkanlığı görevinden emekli oldu.

Başlıca Eserleri:

Die Glückseligkeit in Wielands "Geschichte des Agathon"
Thomas Mann'ın "Büyülüdağ ve Lotte Weimar'da"
Romanlarındaki Edebi Kişiliği
Romancı Yönüyle Heinrich Böll
Yeni Alman Edebiyatı Tarihi
Çağdaş Alman Edebiyatı Tarihi
Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler
Edebiyat ve Kültür
Edebiyat ve Medya
Edebiyat Yazıları I–II–III
Edebiyat Yazıları 1995–2000
Edebiyat Yazıları 2000–2010

Say Yayınları'ndan çıkan diğer eserleri:

Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi
Goethe

ÖNSÖZ

Edebiyat üzerine yapılan ya da yapılması gereken araştırmalar, bilindiği gibi, edebiyat tarihiyle sınırlı değil. Eser incelemesi sırasında uygulanacak yöntemler konusunda da sayıları gittikçe artan kuramlar var; görüşler, değerlendirmeler, değişmeyi sürdürüyor. Tarih, sosyoloji, psikoloji dalları, edebiyat bilime destekleyici bilgiler sunarken giderek dilbilim bunlara ekleniyor ya da hepsinin yerini alıyor.

Genel edebiyat bilimi, çeşitli ulusal edebiyatları kapsadığı için herhangi bir ulusal edebiyatla uğraşan bir araştırmacının bilgi donanımını sağlar. Ülkemizde Türk edebiyatının yanı sıra, üniversitelerde çok sayıda Batı ve Doğu filolojisi okutulmakta, karşılaştırmalı çalışmalar yapılmaktadır. *Genel Edebiyat Bilimi* kitabımla bunların hepsinin yararlanacağını umduğum genel bilgileri toplu olarak sunmayı amaçladım. Kaynakçamın bütüne yakını, diyebilirim ki Almanca yazılmış edebiyat bilimi kitapları. Bazı örneklemeleri Türk edebiyatından seçtim. Edebiyat tarihindeki edebiyat akımlarını da örnekleme yöntemiyle daha çok Alman edebiyatından tanıttım. Aslında genel edebiyat bilimi için edebiyat tarihinden çok, edebiyat tarihçiliği önemlidir. Akımlar hakkında özet bilgiye, edebiyatın arka planını tarihi gelişimi içinde yansıtmayı örneklemek amacıyla başvurdum. Kitabın sonuna eklediğim genel edebiyat bilimi terimleri sözlüğü de yine Türk okurunun gereksinim duyacağı düşüncesiyle düzenlenmiştir.

Yazım aşamasında yardımlarını gördüğüm, başta Prof. Dr. M. Osman Toklu olmak üzere bütün meslektaşlarıma teşekkür ederim.

Gürsel Aytaç

Ankara, 1998

I. GENEL EDEBİYAT BİLİMİ NEDİR?

Edebiyat, malzemesi dil, kaynağı yaşantılar ve hayal gücü olan bir yaratıcılık, başka deyişle bir sanat dalıdır. Edebiyatın kuramlarını, tarihi gelişimini, çözümleme alımlama yöntemlerini, değerlendirme olgusunun dayandığı ilkeleri, yaratıcılık–üreticilik sürecini, ulusal sınırları da aşarak inceleyen, belgelere dayandırarak araştıran bilim dalı ise genel edebiyat bilimi olarak biliniyor. Fransız edebiyat bilimcileri, "genel edebiyat" (*littérature general*) teriminin isim babasıdır. Almanya'nın katkısı ise, bunun bilimselliğini vurgulayıp "Allgemeine Literaturwissenschaft" diyerek genel edebiyat bilimi terimine ulaşmasıdır.

Almanya'da 20. yüzyıl başlarında filozof Wilhelm Dilthey (1813–1911) bilimleri sınıflandırma çabası içinde, tabiat bilimlerinin dışında kalan bilimleri "*Geisteswissenschaften*" (Manevi bilimler) adı altında toplar. Dilthey, 19. yüzyıl pozitivist felsefesinden gelmekle birlikte etkisi 20. yüzyılın ilk yarısını aşmış bir kişidir. Tabiat bilimlerinin gerçeklikle ilgilenmesinden başka bir de gerçeği anlamaya yönelik faaliyetlerin olduğunu, bununsa yalnız akılla değil, tüm içsel güçlerle mümkün olduğunu ileri sürer. Anlama sürecinde özellikle tarih bilimini önemli görür. Onun tarihçiliğinin, sonunda görececiliğe vardığı söylenir.

Dilthey'in bizi ilgilendiren yanı, edebiyat biliminin dahil olduğu manevi bilimlere (*Geisteswissenschaft*) ilişkin açıklamalarıdır. Manevi bilimlerin sınırlarını çizmeyi amaçlayan yazısına bu bilimleri öteki bilimlerden ayıran özellikleri tespit etmekle başlar ve şöyle der: "Tabiat bilimleri yanında bir bilgiler grubu gelişmiştir; bunlar hayatın akrabalık ve karşılıklı temellendirme nedeniyle birbirine bağlı olan görevlerinden kendiliğinden oluşmuştur. Tarih, milli ekonomi, hukuk ve siyasal bilimler, ilahiyat, edebiyat, sanat ve müzik, felsefi dünya görüşü incelemeleri, tarihi akışın kuramı ve bilgisi niteliğiyle böyle bilimlerdir. Şimdi bunlar arasındaki akrabalık neden ibarettir? Ortak oldukları en uç noktaya dönmeye çalışıyorum. Bütün bu bilimler insana yöneliktir, insanların birbiriyle ve dış tabiatla ilişkisine yöneliktir. [...] Gerçeklik, nesnellik gibi kavramlar, manevi bilimlerde ancak analitik ön çalışmalara dayanarak açıklanabilir. [...] Bu bilimlerin hepsinin temeli yaşantılardır, yaşantıların ifadesidir ve bu ifadelerin anlaşılmasıdır. Yaşanmış olan şey ve yaşantıların her tür ifadesi için anlayış, manevi bilimlere özgü olan bütün hükümleri, kavramları,

bilgileri temellendirir. [...] Gerçeklik, bizim tabiat bilgimizin fiziksel konuları tarafından nitelendirilirse, tabiat bilgimizdekinden farklı bir anlam taşır. Yaşantıda ve anlamada mevcut olan ve bunların bilimlerde ortaya konmasını mümkün kılan kategoriler başkadır [...] Yani bilimlerin bu grubu, yaşanabilirin, ifade edilebilirin ve fark edilebilirin tabiatında yatan kendi yasalarına bağımlı özel bir dünyaya sahiptir."[1]

Manevi bilimleri tabiat bilimlerinden ayırarak tarih, felsefe, sanat, edebiyat alanlarına bilimsel yaklaşımın özelliklerini vurgulayan Alman filozoflarının ilki Dilthey'ken edebiyat bilimi terimini ilk kullanan edebiyatçı da Junges Deutschland Ekolü'nün eleştirmenlerinden Th. Mundt'tur. 1842 yılında yayımladığı *Geschichte der Literatur der Gegenwart* (Günümüz Edebiyat Tarihi) başlıklı kitabının giriş bölümünde "Literaturwissenschaft" terimini anar. Terimin ortaya çıktığı ikinci isim de Hegelci K. Rosenkranz'dır (1848). Edebiyat bilimi kavramını ilk olarak ele alanların filoloji alanından gelme kişiler olmayışı ilginçtir. Pozitivist edebiyat tarihçiliği, tabiat bilimlerinin nedensellik ilkesini tarihçilikle birleştirirken edebiyat bilimini tabiat bilimlerine ve tarihe yakın tutma çabasını gösterir. Ancak çok daha sonraları, tarihçiliğin değerlendirmeden kaçınma ilkesiyle edebiyat biliminin kuramsal temelleri atılmıştır. 1897 yılında E. Elster, psikolojik edebiyat araştırması çerçevesinde ilk defa tutarlı bir şekilde edebiyat tarihini filolojiden ayırma, filolojinin sınırlarını genel edebiyat bilimi olarak genişletme gereği üzerinde durur.[2]

Elster'den sonra, edebiyat biliminde nedensellik ve genetikçilik metotlarının bırakılıp "anlama"nın ön plana çıkarılması gereği üzerinde durulmuş ve bu görüş R. Rothacker ve P. Kluckhohn'un 1923'de kurduğu *Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte* dergisinde işlenmiştir. Edebiyat biliminin öteki bilimlerden ayrı bir yanı vardır ki bu fark, incelediğini nesnelleştirme sürecinin deneysel–analitik bilim teorisi açısından problemli oluşudur. Edebiyat biliminde araştırıcı ile okuyucu özdeştir ve bunun sonucu olarak, "nesnel" metin algılaması, okuyanın bilgi donanımı ağına olduğu kadar duyarlılığına ve deneyimine de bağlıdır. Demek oluyor ki burada özneyle nesneyi, inceleyenle inceleneni ayırmak, tabiat bilimlerinde olduğu kadar kolay değildir. Öznelliği aşma çabası, edebiyat bilimciyi, uyguladığı yöntem doğrultusunda her an uyanık tutacaktır. Aksi halde bilimsellik demek olan nesnelliğin uzağına düşme tehlikesi başgösterir. Öte yandan tabiat bilimleri örneğine göre aşırı bir modelleşme de zararlı olabilir. Edebi metinleri matematiksel, istatistiki

yollarla kavramaya çalışmak, estetik boyutu ziyan edebilmektedir. Peter Rusterholz'un bu konuda andığı Einstein uyarısı, akıllarda kalıcı bir örnek. Tabiat bilimleri metoduyla sanat analizi için şöyle demiş Einstein:

"Bu, uygunsuz araçlarla bir kopyalama olur, yani sanki bir Beethoven senfonisini hava basıncı eğrisi olarak çizmek gibi."[3]

Eskiden estetik ve poetik alanına giren konulara bugün genel edebiyat bilimi el atmış durumdadır. Artık ölçütler koyarak, yani normatif değil, tanımlayıcı (deskriptif), yapısal kavramlar oluşturma eğiliminde çalışmalar yapılmaktadır. Yeni eğilimlerden biri de bir değer yargısı demek olan "edebi eser" kavramından kaçınarak yazılı her şeyi bu bilim dalının inceleme alanına sokmaktır. Latince harflerden türetilmiş *litterae* sözünün en eski anlamına dönüşle Türkçede türetilerek kullanılan "yazın" (yazılı olan şeyler) terimi bunu karşılamaktadır. Ne var ki "yazın", "edebiyat"ın (*Alm. Dichtung*) anlamdaşı gibi kullanılır olmuştur.

Edebiyat biliminin ilgi alanına yalnız "eser"i değil, her türlü metni (*Alm. Text*) dahil etmek, bir bakıma dilbilimin etkisidir. Dilbilimin "*Text*" tanımı giderek "*Textlinguistik*" adıyla, dilbilim ve edebiyat bilimini ortak çalışmaya çağıran bir dal oluşturmaya götürmüştür.

Edebiyat bilimin tarihçesinde yer alan poetik, salt manzum (vezinli kafiyeli) ürünleri incelemeye değer bulurken yeni edebiyat biliminde nesir inceleme alanına sokulmuştur.

Edebiyat bilimi kavramlarını ve metodlarını modern dilbiliminkilerle ilişki içinde görme çabası yeni sayılmaz. Yapısalcı dilbilimin kurucuları (Saussure, Sapir, Bloomfield, Mathesius, Firth, Jakobson vd.) hatırlanacak olursa, bu sıralarda gelişen bir edebiyat bilimsel yapısalcılığın dilbilimle edebiyat bilimini aynı önemde gördüğünü söyleyebiliriz. Öte yandan Prag Yapısalcılığı bu iki dalın karışımı halindedir. Bu basamakta henüz edebiyat biliminin dilbilimselleştirilmesinden söz edilemez. Edebiyat bilimini dilbilime yaklaştırma çabalarının temelinde "bilimsellik", nesnellik iddialarını görmek mümkündür. Dil ürünleriyle uğraşmak her iki bilim dalının görevi olduğu için kesin sınırlar çekmek sıradan bir iş değildir. Dilbilim ve edebiyat bilimi, dilbilimsel ve edebiyat bilimsel kuramlar bakımından birbirinden ayrılır. Konularının yapısı bakımındansa birbirine yaklaşırlar.

1. KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BİLİMİ (KOMPARATİSTİK)

Edebiyat denen ve malzemesi dil olan sanat dalı, öncelikle ana dil ve ulusal kültür kökenlidir. Ama yazarların, şairlerin yetişme süreçlerinde ve olgunluk dönemlerinde orijinallerinden ya da çevirilerinden okuyup etkilendikleri veya en azından esinlendikleri yabancı yazarlar, şairler vardır. Bu etkilenme veya esinlenme, yabancı yazarlardan çok kendi dilinde yazan başka yazarlardan olur. Sözün kısası, sanatta etkileşim denen olgu vardır ve yazar için, sanatçı için bir artı puandır: Şu şartla ki, etkilendiği, esinlendiği örneğin kopyasını değil, özgün yanı ağır basan bir başkasını üretmiş olsun.

Edebiyat eserlerini inceleyen, araştıran edebiyat biliminin bir dalı, karşılaştırmalı edebiyat bilimidir. Görevi, işlevi, aynı dilde veya farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından incelemek, ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek, nedenleri üzerine yorumlar getirmektir. Aynı dilde, aynı konuyu işleyen iki eser, ister çağdaş ister farklı dönemlerden olsun, mutlaka farklılıklar arz etmek durumundadır. Aksi halde ikincisi ya kopya ya ardıldır yani eser olma katına yükselmemiştir. Ortak konuyu ele aldığı halde özgün eser verebilmek ise ancak o konuyu başka türlü işlemeyle sağlanıyor. “Başka türlü” derken, bakış açısını, anlatım tutumunu, düşünce donanımını kastediyorum. Çağdaş Türk Edebiyatı’nda mesela Osmanlı devletinin kuruluş konusunu işleyen iki roman var: Kemal Tahir’in *Devlet Ana*’sı ile Tarık Buğra’nın *Osmancık*’ı. Bu iki romandan, bilindiği gibi, eski olan *Devlet Ana*’dır, 1968’de yazılmıştır. Tarık Buğra, on beş yıl sonra, 1983 yılında aynı konuyu ele aldığında ona kendi dünya görüşünün ve sanat anlayışının damgasını basabilmiştir. Batı edebiyatlarında konu ve motifler bakımından aynı dilde ve farklı dillerde o kadar çok sayıda benzer eser vardır ki, Elisabeth Frenzel bu ortak konuları tespit eden kalın kitap hacminde bir araştırma yayımlayabilmiştir. *Stoffe der Weltliteratur* (Dünya Edebiyatının Temel Konuları) başlıklı bu eser karşılaştırmalı edebiyat bilimcilerinin başvuru kitabı durumundadır. Efsaneler, mitolojiler, tarihi olaylar edebiyat eserlerine yüzyıllar boyunca konular sunan ortak kültür hazineleri niteliğindedir. Mesela ruhunu şeytana satan Dr. Faust efsanesi, Ortaçağın halk kitaplarından sonra 16. yüzyılda İngiliz şair Marlowe (1564–1593) tarafından ele alınmış, Alman edebiyatında ise 18. yüzyılda Lessing, 19.

yüzyılda Goethe, 20. yüzyılda da Thomas Mann’a konu olmuştur. Efsane aynı ama işleniş her yüzyılda farklıdır ve bütün bu eserlerin ortak ve farklı yanları karşılaştırmalı edebiyat araştırmacılarının birçoğunu çekmiş, onlara malzeme sunmuştur.

Ortak konular, ortak motifler tespit edip hakkında yorumlar getirmekten başka karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının klasikleşmiş bir alanı bir yabancı yazarın bir ülkede alımlanışı; başka bir alanı da imagoloji (imgebilim) çalışmalarıdır. Bir edebiyatta bir yabancı milletin imgesi! Diyelim Alman edebiyatında Türk imgesi. İmge tespiti çalışmaları edebiyat araştırması niteliğine ulaştırıldığı, yani söz konusu imge belirlenirken bunun nasıl işlendiği üzerinde durulduğunda karşılaştırmalı edebiyat bilimi kapsamında değerlendirilebilir. Ama uygulamada bu pek öyle olmuyor, yalnızca imge tespiti ve bunun arkasındaki tarihi–toplumsal, toplumsal–psikolojik nedenler sıralanıyor. Belki de bu yüzden René Wellek *Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminin Krizi* başlıklı makalesinde, “Bir edebiyatta yabancı milletlerin imajının izini sürmeyi acaba bir kamuoyu araştırması, bir milletler psikolojisi, bir sosyoloji araştırması saymak edebiyat bilimi kapsamına almaktan daha doğru olmaz mı?” diye sorar.[4]

Şimdi karşılaştırmalı edebiyat ve karşılaştırmalı edebiyat biliminin tarihçesine bakalım: Karşılaştırmalı edebiyat biliminin temelinde Goethe’nin “Weltliteratur” dediği dünya edebiyatı düşüncesi yatar ki bu terim her şeyden önce farklı milletlerin birinci kalite, yani klasik eserlerinin, insanlığın ortak edebiyat hazinesini yaratması anlamındadır. Goethe’nin dünya edebiyatında kaliteyi esas alışı önemlidir. Dünyaca ünlü oluş (“*Weltläufigkeit*”) değildir onun için ölçüt, “Welthaltigkeit” dediği dünya çapında oluştur. “Ahlaksal–estetik uyum” (*Sittlich–ästhetische Übereinstimmung*), Goethe’nin beklentisidir. Onun hocası, Alman edebiyat tarihinin önemli yazarlarından bir başkası, Herder, edebiyatın bu anlamda uluslararası bir eğitim zinciri oluşturduğundan söz eder. Keza Madam de Stäel, *De la Littérature* (1800) başlıklı incelemesiyle bu alanın öncülerinden sayılır. Aynı yazarın *De l’Allemagne* (1801) adlı Almanya kitabı da karşılaştırmalı edebiyat bilimciler için esin kaynağı olmuş, örnekler sunmuştur. Akademik düzeyde çalışmalarda yine Fransa başı çeker. Abel François Villemain 1827–28’de Sorbonne’da 18. yüzyıl kültür ve edebiyatı konusunda dersler vermiş, 1842 yılında ise *Histoire comparée des littèratures française et espagnole* başlıklı kitabını yayımlamıştır. Ampère ise 1830’da Ècole Normale Superieure’deki derslerinde başlıca Avrupa

edebiyatları üzerine karşılaştırmalar yapmıştır. Daha sonra 1833 yılında Collège de France'a hoca olduğunda çalışmalarını sırf karşılaştırmalara kaydırarak Fransız komparatistiğinin kurucusu sayılmıştır. Prof. Dr. Joseph Texte de 1893 yılında Lyon Üniversitesi'nde "Les études de littèrature comparée à l'étranger et en France" konulu ilk dersinden itibaren programlı bir şekilde bu alanda uğraş vermiştir. Fransa'nın karşılaştırmalı edebiyat bilimine öncülük etmesinde Texte'in payı büyüktür.

Avrupa'nın diğer ülkelerinde de karşılaştırmalı edebiyat dersleri verilip araştırmalar yapılırken İsviçre'de Louis Paul Betz 1895–1904 yılları arasında Zürih'deki çalışmalarıyla alanın en kalıcı ürünlerini vermiştir. Alsas göçmeni bir ana babanın New York'ta dünyaya gelen oğlu olarak Betz, kozmopolitliği komparatistiğin bilinçli hazırlayıcısı olarak görmüştür. Onun, karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarından beklentileri, bugün bile geçerliliğini korumaktadır:

"Ulusların kendi aralarında nasıl etraflarına baktıklarını, birbirlerini nasıl övüp nasıl yerdiklerini, nasıl benimseyip nasıl reddettiklerini, karşılıklı birbirlerine nasıl içlerini açıp nasıl kabuklarına çekildiklerini araştırmak –şahsiyetlerin geçmişi şimdiyle, bir ulusu öteki ulusla, bir insanı öbür insanla bağlayan o uzun, bölmeli zincirin yalnızca halkaları olduğunu göstermek– işte karşılaştırmalı edebiyat araştırmasının genel hatları, genel ödevleri bunlardır."[5]

Kısa süre sonra, Betz'in ölümüyle kesilen çalışmalar İsviçre'yi bu alanda geçici bir durgunluk dönemine sokar.

ABD'de 1890 yılında Harvard Üniversitesi'nde ve 1899'da Colombia Üniversitesi'nde komparatistik kürsüleri kurulmuş, hatta bir gazete bile yayımlanmaya başlanmıştır: *Journal of Comparative Literature*. Uzun ömürlü olmayan bu kıpırtılar İkinci Dünya Savaşı'nda iyice kesilir.

Almanya'da bu alandaki çalışmalar, bir iki pırıltının dışında ancak İkinci Dünya Savaşı sonrası kendinden söz ettirecek öneme ulaşmıştır. O ilk pırıltılar arasında mesela Jellinek'in 1903'de yayımladığı bibliyografya *Bibliographie der Vergleichenden Literaturgeschichte* vardır. Almanya'da bu dönemde ırkçılığa kadar varan milliyetçilik, karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarına gerekli zemini hazırlamaktan uzaktı. Savaş sonrası Almanya'da karşılaştırmalı edebiyat biliminin gelişmesinde, göçmen olarak gittikleri yerlerden dönen öğretim üyelerinin, Werner Milch'in (Marburg) ve Friedrich Hirth' in (Mainz) önderliği söz konusudur. Mainz'de kurulan, Almanya'nın ilk komparatistik kürsüsü Fransız komparastistiğiyle ortak

çalışmıştır. Alman romanistlerin bu alana katkıları büyük olmuştur. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Avrupa Edebiyatı ve Latin Ortaçağı) (1948) başlıklı kitabıyla komparatistiğin örnek araştırmalarından birini başarmıştır.

Fransa'da komparatistik çalışmaları Almanya'dakinin tersine kesintisiz sürmüştür. Baldensperger 1921 yılında *Revue de Littérature Comparée*'nin ilk sayısındaki *La Littérature Comparée le mot et la chose* başlıklı makalesinde bu alana yenilikler getirme amacında olduğunu açıklamıştır. Avrupa ruhu ve uygarlığı için çalışmak adeta bir ülkü olmalıdır ona göre. Komparatistiğe politik, toplumsal bir boyut kazandırmaktır amacı. Baldensperger'in Sorbonne'da emekli olduktan sonra 1935 yılında Amerika'da Harvard Üniversitesi'nde komparatistik çalışmalarını sürdürmesi, bu alanın Amerika'da da tutunmasına önemli katkıda bulunmuştur.

ABD, kültür anlayışlarındaki kozmopolit ruhla karşılaştırmalı çalışmalara elverişli bir zemin sunmuştur. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden sığınmacıların ve göçmenlerin de payı küçümsenemez. Mesela Çekoslovakya'dan göç eden ve Prag linguistik geleneğiyle yetişmiş René Wellek, alanın önemli isimlerindendir. Wellek, Fransız meslektaşlarını metot bakımından eleştirerek Amerika'da yeni karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının öncüsü olmuştur. Wellek'in eleştirdiği ana çizgi, komparatistikte yapılagelen etki–örnek avcılığıdır. Baldensperger Hazard ve Van Tieghem de bu konudaki endişeyi paylaşmışlardı. Wellek, *The Concept of Comparative Literature* başlıklı makalesinde Fransız–Amerikan ekollerinin ana hatlarını çizmiş olur. Ona göre Fransızların yanlışı, milli edebiyatların bağımsız, kendi içine kapalı olduğuna inanmalarıdır. Bu yanılgıya kendi cevabı, tüm edebi yaratıcılığın birliği düşüncesidir:

"Batı Edebiyatı, hiç değilse bir birlik bir bütün oluşturur." (Western literature, at least, forms a unity, a whole.")[6]

Bu temel görüş esasında Wellek, karşılaştırmalı edebiyat biliminin yeniden tanımlanması gereğini ileri sürer.

Wellek, 1958 yılında verdiği bir konferansta karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının içinde bulunduğu krizi açıklarken Amerikan ekolünün ana hatlarını tekrar ortaya koyar. Burada eleştirilerini yine Fransızlara yöneltir ve onların Pozitivizme takılıp kaldığından, oysa edebiyata özgü fenomenlere eğilme gereğinden söz eder. Fransızların karşılaştırmalı çalışmalarda kendi edebiyatlarını esas almalarını da yerer. Kendi teklifinde,

milli edebiyatların uzmanları yerine genel olarak edebiyat profesörlüğünün geçirilmesi vardır ve bu, aslında edebiyat biliminin de bir bilim olduğu tezinde çok önemli bir adımdır. Edebiyat bilimcilerinin biliminsanı olduklarını, araştırdıkları alanı öteki bilim dallarında olduğu gibi milletler üstü ölçütlerle ele alabileceklerini hiç düşünmediklerinin altını çizer. Nasıl bir felsefeci, bir tarihçi, bir müzikolog söz konusu bilim dalının bütününden haberdar olmalı ama ayrıca o dalın bir özel konusunda uzmanlığını pekiştirmeli diyorsak, edebiyatçı da edebiyat biliminin inceleme, araştırma, eleştirme yöntemlerini bilmeli ama bunun yanı sıra bir veya birkaç konuda uzman olabilmelidir. Bir edebiyat bilimcisi dilini anladığı sürece her ulusun edebiyat eserlerini inceleyebilir, ilişkiler kurar ve yargılara varabilir. Wellek, edebiyat bilimini, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının eleştirisini yaparken milliyet sınırlarının üstüne çıkarmış, ona bilimselliğini hatırlatmıştır. Wellek'in getirdiği ikinci yenilik, pozitivist metodun "ölü verileri"nden (*inert facts*) uzaklaşmak, yani etki ve kaynak konusundaki araştırmalara son verip edebiyat eleştirisini, yani değerlendirme ve hükümleri karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının alanına sokmaktır. Wellek'e göre dikkatler, eserlerin edebi değeri (*Literaturhaftigkeit/literariness*) üzerinde yoğunlaşmalıdır.

Wellek'e muhalif, Fransız tarzı çalışan Amerikalı meslektaşlar çıktığı gibi, Fransa'da da Wellek tarzını benimseyenler olmuştur. Fransız ve Amerikan tarzı komparatistik, yalnız metotta değil, aynı zamanda edebiyat anlayışında da farklıdır. Amerika, edebiyatın sanat niteliği üzerinde yoğunlaşmakla bir bakıma Rus formalistlerine bağlanmış ve "*New Criticism*" denen yeni eleştiriciliğe dahil olmuştur. Edebiyatın salt estetik değerini esas alan Amerikan ekolünün karşısında Fransa, özellikle Carré ve Guyard, komparatistiğe edebiyat dışı düzlemi de eklemenin sosyal bilimler açısından daha faydalı olacağını savunur. Uluslararası barışa, karşılıklı anlayışa katkının bu yolla büyük olacağı düşüncesidir söz konusu olan.

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin tarihçesini ve ilgi alanlarını bu türlü özetledikten sonra, bu alanda yıllardır çalışan bir araştırmacı olarak kendi görüşlerimi aktarmak istiyorum.

Önce bu alana verilen çeşitli isimlerden, Fransızca "Littérature Comparée", İngilizce "Comparative Literature", Almanca "Vergleichende Literatur" ve "Vergleichende Literaturwissenschaft" arasında karşılaştırmalı edebiyat anlamına geleni değil, "karşılaştırmalı edebiyat bilimi"nin Türkiye'de geçerli olmasına çalışıyorum. Çünkü edebiyatı ve edebiyatları

karşılaştırmalı olarak ele alan, araştıran bir bilim bu. Yabancı literatürde komparatistik terimi de sonundaki –istik takısıyla bir bilimin, karşılaştırma biliminin söz konusu olduğunu göstermektedir.

Amaç konusuna gelince... Karşılaştırmalı edebiyat biliminin ulusal edebiyat bilimine rakip görülmesi, dünyanın çeşitli ülkelerinde algılanan bir sorun. Karşılaştırmalı edebiyat bilimini esas alıp ulusal edebiyatları ona malzeme görenler var. Bunun karşıtı da söz konusu: Yani başka edebiyatları bizimkiyle karşılaştırmada kendi edebiyatımıza hizmet beklemek. Ülkemizde karşılaştırmalı edebiyat biliminde Batı filolojilerindeki meslektaşlarımıza büyük görevler düştüğüne inanıyorum. Bunlardan biri, edebi çeviri konusunda etkili olmaktır. Bizzat çeviri yapmak ve yapılanları denetlemek, desteklemek tarzında bir etkili oluş. Karşılaştırmaların ancak çevirileri olan kitaplar üzerinde yapılırsa, daha çok kişiye hitap edeceği için, bir anlam ifade edeceği kuşkusuzdur. Keza yazarlarımız yetişmelerinde ve kendilerini geliştirmede milli edebiyatla yetinemeyeceklerinden ve ufuklarını genişletmek için dışa açılmaları yararlı olacağından edebi çevirilerin önemi büyüktür. Öte yandan yabancı edebiyat bilimcilerin kendi edebiyatlarını ve dünya edebiyatından ele aldıkları eserleri nasıl çözümlediklerini takip etmek ve metot yönünden onlardan yararlanarak bizim edebiyatçılarımıza yardımcı olmak da biz Batı filolojilerinden gelme uzmanların işidir.

Çağdaş Türk edebiyatında kalburüstü yazarların Avrupa edebiyatını orijinalinden ya da çevirilerinden iyi tanıyan ve yazarlıkları gibi, kültür hazinelerini de onlarla besleyen kimseler olduğunu hatırlayalım. Karşılaştırmalı edebiyat bilimi açısından zengin imkânlarla karşı karşıyayız; Türkolog meslektaşlarımızla yabancı filoloji kökenli edebiyat bilimcileri bir araya getiren verimli bir alan bu.

2. ÇEVİRİBİLİM

1920'lerden bu yana Prag–Yapısalcıları, edebiyat biliminin sınırlarını genişletme çabası gösterirler. Kendileri Rus formalizminin etkisi altında yetişmişlerdi ve pozitif bilimlerin metotlarını kullandıkları için bilimselliği, edebiyatla uğraşılarında, vurguluyorlardı. Uyguladıkları metotla edebi metni kullanmalık metinden ayırabildiklerinin inancı içinde genç Çekoslovak yapısalcılar, içlerinden özellikle biri, Jiri Levy, dil ürünlerinde biçim–içerik konusundaki özellikler üzerinde durdu.

Levy, İngiliz edebiyatı ve çeviri kuramları yoluyla genel edebiyat kuramlarına ulaşıyordu. Çalışmalarında ortaya çıkan gerçek şuydu: Karşılaştırmalı edebiyat, iki farklı dil sisteminin ve iki farklı estetik yapının bir arada incelenmesi, farklı bağlamlardaki metinlerin yalnızca dili aracılığıyla mümkün değildir. Edebi eserin temeli olan güzelliği yani temel edebi özelliği göz önüne almak gerekir. Bu, şu demektir: Karşılaştırmalı edebiyat bilimi, çeviri kuramı sayesinde somut bir görünüme ulaşır. Levy, *Çeviride Çek Kuramları* (Prag 1957) üzerine yayımladığı araştırmasından sonra *Çeviri Sanatı* (Umeni Prekladu) eserini verir (1963). Burada teoriyle uygulama arasında bir köprü kurar.

Çeviribilim, diller (kaynak dil–erek dil) alanıyla özellikle ilgilendiği için hem dilbilimine hem de edebiyat çevirisini konu aldığında genel edebiyata ait bir altbirim sayılır. Bu "hem–hem" hali, çeviribilimi branşlararası bir konuma yükseltmiştir. Edebiyat çevirileri, temelde edebiyatın alanına girdiğinden genel edebiyat bilimi çerçevesinde bu oldukça genç bilim dalı üzerine özetle tanıtıcı bilgi vermek istiyorum.

Levy, edebiyat çevirileri üzerine çalışmaların bilimsel nitelikte en yoğun olarak Rusya'da yapıldığını bildiriyor. K. Çukovski, *Yüksek Sanat* başlıklı edebiyat ağırlıklı çeviribilim çalışmasını 1941'de yayımlıyor. Daha sonra Çek, Polonyalı, Bulgar araştırmacılar bu alanda kitaplar yazıyor. Teorik çalışmaların yayın organı olarak Cenevre'de *Babel*, Brüksel'de *Le Linguiste*, Montreal'de *META–Journal des Traducteurs*, Frankfurt'da *Der Übersetzer* dergileri anılmaya değer.

W. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (Çeviribilime Giriş) kitabında bu bilim dalının bölümlerini yedi ana başlıkta topluyor:[7]

1. Çeviri kuramı,

2. a) Dilbilimsel–iki dile ilişkin çeviribilim,

b) Metne ilişkin çeviribilim,

3. Bilimsel çeviri eleştirisi,

4. Uygulamalı çeviribilim,

5. Çeviribilim kuramının tarihsel öğeleri,

6. Çeviribilimin çeviri ve alımlama tarihsel öğeleri,

7. Çeviri didaktiği.[8]

Çeviribilimin ilgi alanının dar ve geniş sınırlarına ilişkin "genel" ve "özel" çeviribilimden söz edilmektedir. O. Kade (1968) bu konuda şöyle diyor:

"Genel çeviribilim, çevirinin ilkesel yasallıklarını inceler. Öncelikle hipotetik–dedüktiv (koşullu–tümdengelimli) çalışır. Bu işte amaca uygun tarz, çeviri süreçlerinin aydınlatılması için belli faktörlerin çevirideki işleyişini yansıtan çeviri modelleri kullanmaktır. Bu sayede, çeviride etkili faktörlerin niteliği anlaşılabilir, bunların çevirideki rolü belirlenebilir ve böylece genel bir çeviri kuramı oluşturulabilir."[9]

"Özel çeviribilim, belli bir teoriye dayanarak kaynak dilden erek dile çevirinin özel problemlerini araştırır.

Özel çeviribilimin esas görevi, çeviriyi mümkün kılan ve her somut çeviri eyleminin temelinde bulunan, potansiyel eşdeğerlilik (Äquivalenz) ilişkilerinin mevcut nesnel sistemini ortaya çıkarıp tanımlamaktır."[10]

Çeviribilimde çokça üzerinde durulan sorulardan biri, eşdeğerliliktir (*Alm. Äquivalenz*). Eşdeğerlilik genel olarak bir eserin orijinaliyle çevirisi arasında söz konusudur. Özgün metin, içerik ve biçim (üslup, söylem) yönünden çeviri sürecinde değerlendirilmeli ve çevirinin eşdeğerliği elden geldiğince sağlanmalıdır. Dinamik ya da işlevsel eşdeğerlilik erek kültürde (yani çevrilen dilin yer aldığı kültürde) eşdeğer etki bırakmalıdır.

Çeviribilimin edebiyat bilimini ilgilendiren yanı, üslup, alımlama ve alımlama estetiğidir. Edebi çevirinin ulusal edebiyatta etkileyici özelliği göz önünde tutulunca, onun her şeyden önce bir edebiyat olgusu olduğu, bu bakımdan da edebiyat biliminin araştırma alanına girmesinin doğal olduğu anlaşılır.

Edebi çeviriler üzerinde, yüzyıllar boyunca irdelenen sorun, çevirinin orijinale bağlılık problemidir. Yabancı eseri erek dil okuyucusuna, yabancılığını hiç fark ettirmeyecek biçimde ulaştırmak, kolay okunup kolay anlaşılırlığı sağlar ama orijinalin üslup ve kültür donanımını çeviride yansıtamaz. Bu nedenle yabancı eserin yabancılığını, yani farklı ve yeni yanını ortaya çıkaramaz. Goethe, edebi çeviride okuyucunun yabancı

yazara götürülmesi gerekir görüşünü ortaya koyarak “sadık çeviri”ye karşıt tezi savunmuştur. (Edebi çeviri konusunda daha geniş bilgi için *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* kitabıma bakılabilir.)

II.

EDEBİYAT BİLİMİNİN TEMEL PROBLEMLERİ

1. EDEBİLİK ÖLÇÜTÜ

“Herhangi yazılı bir haberi sanat eseri yapan nedir?” sorusu, Roman Jakobson’u (1896–1982) kullanmalık metinlerle edebiyatın ayırıcı özelliklerini, onun deyişiyle “differentia specifica”yı araştırmaya götürdü. Bu özelliklerin araştırılması ise edebiyat biliminin merkezini oluşturur. Edebilik, doğrudan doğruya edebiyat kavramıyla ilişkilidir ki Jakobson için bu kavram dilbilimine yöneliktir. Jakobson daha 1921 yılında tezini şöyle formüle eder: “Edebiyat biliminin konusu, edebiyat değil, edebiliktir, yani önümüzdeki eseri edebiyat eseri yapan şey.” Ona göre bir dil ürününün edebiliği, edebi işlevinin mevcudiyetinden ortaya çıkar. Jakobson’ın, dil ifadelerinde farklı bileşimler halinde varlığını kabul ettiği, birbirini tamamlayan çeşitli dil işlevleri arasında edebi işlev de yer alır. Edebi işlevi dilin kendine, yani dil malzemesinin biçimsel özelliklerine yöneliş olarak tanımlar. Bu, şu demektir: Dilde seçmeciliğin uygulanması sağlanmış fonolojik (sessel), sentaks (cümle yapısı) ve semantik (anlam bilimsel) düzlemdeki paralelizm (uyum). Demek ki edebi metnin belirtici özelliği, içerdiği dilsel işlevlerin işte bu “uyum” ilkesine ön planda yer vermiş olmasıdır. Jakobson’ın o temel sorusu: “Yazılı metni sanat eseri yapan nedir?” sorusu, 20. yüzyıl edebiyat biliminin çeşitli alanlarında çıkış noktası olmuşsa da bu, bütün alanlar için geçerli değildir. Esas alınan şeye göre yön belirlenir: Üretim –eser– ya da alımlama estetiğinin esas alınmasına göre edebiliğin belirleyici alanı ya yazar ya eser ya da okuyucudur. Bunlara göre de edebilik ya yazarın hayal gücünde ve sanatçı yaratıcılılığında ya metinlerin yapısında, özellikle kelimelerinde, özel metin öğelerinde ve estetik yaratışta ya da özel bir alımlama tarzında aranmaktadır. Anladığımız bu edebilik tanımlarının her biri için karşı tezler ileri sürülmüştür: Mesela, sadece dâhiler edebiyat yaratmazlar; okuyucular bir metni kişisel ilgi alanlarına göre değerlendirirler. Yayınevlerinde yayın yönetmenleri söz konusu eseri dosya halindeyken “edebi değil” diye geri çevirerek değerini ıskalayabilir ya da ticari ölçüleri önemseyerek basmayabilirler.

Edebilik yargısı keyfi veya rasgele değildir; edebiyat geleneğine dayanır. Bu gelenek ise edebiyat sosyalizasyonu çerçevesinde oluşur, edebiyat bilgisine, edebiyat amaçlarına ve edebiyat zevklerine, hatta söz konusu duruma göre oluşur. Bir metne genel olarak edebilik yargısı

atfedilmişse, hele edebiyat tarihlerine alınmışsa bu yargıyı geçersiz kılmak neredeyse imkânsızdır.

Edebiyat biliminin kuramcıları, öncelikle edebiliğin ölçütünü belirleme çabaları gösteriyorlar. Kesin tanımlama denemeleri genellikle eleştiri topluyor. *Edebiyat Biliminin Temel Çizgileri* (*Grundzüge der Literaturwissenschaft*, dtv, 1996) başlıklı kitapta yer alan *Kurmacalık ve Edebilik* (Fiktionalität und Poezität) konulu makalesinde Lutz Rühling de bir tanımda karar kılmak yerine mevcut tanımlama denemelerinin eleştirisini yapıyor. Makalenin bizim için yararlı yanı, bu konudaki çalışmaları özetlemesi. Rühling öncelikle kurmacanın edebilik ölçütü olamayacağını belirtiyor. Bir matematik problemini somutlaştırmak üzere anlatılanlar, bir felsefi teoriyi ortaya koymak için oluşturulan diyalog, gerçeğin kopyası değil kurmacadır ama bu, söz konusu metnin edebiliğini garantilemez.

Kurmaca metinlerdeki anlatım tarzı, hakikiliğin, gerçekle uyuşmanın aranmayacağını peşinen bildirir. Ama gerçeği birebir yansıtsa da edebilik iddiasında olan eserler vardır, özellikle de Postmodernizmde. Bu anlamda Peter Handke'nin bir şiiri sık sık alıntılanmaktadır: *Die Aufzeichnungen des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968.*

Kurmaca (*Fiction*) terimine yakın bir başka terim fiktiv'dir. Bu da kurmacadan hayata aktarılmış tipler için kullanılıyor. Mesela *Zübük*, gerçek bir insan değil, Aziz Nesin'in bir roman kahramanıdır ama artık bir tip ve gerçek hayatta hilekâr, işinibilir, üçkâğıtçı için kullanılan bir addır; "fiktiv", kurmacadan aktarma bir şeydir.

Edebiliğin bir başka adı, estetik oluştur (*Ästhezität*). Ama bu kez aynı soru estetiklik için geçerli. Yani estetik oluşun ölçütleri ne? Estetik terimi öte yandan edebiyat bilimcileri olduğu kadar felsefecileri ilgilendiriyor. Ve onların çalışmaları, düşünce tutarlılığı ve berraklığı açısından edebiyat kuramlarındakinden daha üstün. Ne var ki onlar daha çok 19. yüzyılın gerçekçi nesir metinleriyle sınırlı kalmışlardır.

Theodor W. Adorno'nun, estetik teorisinde temsil ettiği görüşe bakılırsa, sanat eserleri henüz herhangi bir akıl kategorisi veya toplumsal zorunlulukla değiştirilmemiş gerçekleri dile getirir, öyle ki başarılı sanat eserlerinin alımlanışında "âni bir kurtuluş"[11] hissedilir.

Öznel bir dünya görüşüne dayanan bu açıklamanın edebiyat bilimince genel kabul görmesi tartışmalıdır.

Edebilik niteliği konusuna eğilen teorileri iki ana gruba ayırmak mümkün:

a. Kuralcı Teoriler

Bunlar, ortaya konduğu çağın edebiyat kavramının açıklanması, tanımı niteliğini taşırlar, genel olarak edebiyat kavramının değil.

Edebiyat konusunda bize ulaşan en eski kuramsal eser, Aristoteles'in (MÖ 384–322) *Poetika*'sıdır (Peri Poieties). Edebiyatın niteliğini sorgulamasıyla öncü sayılan bu eserinde Aristoteles, taklidi (*mimesis*) temel ilke olarak görür. *Poetika*'nın amacını şöyle belirler:

"Burada edebiyat sanatının kendisinden, edebiyatın türlerinden, bu türlerin farklı etkilerinden, keza edebi eserin güzel olması için hikâyelerin nasıl kurgulanması gerektiğinden söz edeceğiz."[12]

Kuralcı teorisyenlerin yetersizlikleri, o kurallara uymayan edebiyat eserlerinin ortaya çıkmasıyla kendini gösterir. Çeşitli edebiyat akımlarının, genellikle bir öncekine uymayan, "yeni" özellikleri olur.

b. Yenilikçi, "Uzaklaşmacı" Teorisyenler

Edebiyat teorilerinde ikinci grup, edebiliği günlük dil kullanım normlarından uzaklaşmış olmaya dayandırarak açımlamalarında bu sapma özelliğini esas alırlar. Rus Formalizminde ve Yapısalcılıkta bu tür yenilikçilik tartışmaları gerçekleşmiştir. Sklovski'nin sanat eylemini doğrudan doğruya yabancılaştırma işine bağlaması gibi. Bunun sonucu olarak edebi dil, "güç, güçleştirilmiş, frenlenmiş dil" olarak tanımlanmıştır.

Roman Jakobson, Karl Bühler'in ünlü "Organon Modeli"nde (1934) bildirişim durumunun gönderici, dış dünya ve alıcıdan oluşan üç temel bileşenine dayanarak dilin üç temel işlevi olarak saptanan anlatım (*Ausdruck*), seslenme (*Appell*) ve betimleme/gönderge (*Referent*) işlevlerine üç yeni işlev ekleyerek dilin coşku (*expressiv*), çağrı (*appellativ*), düzanlamsal (*referentiell*), ilişki (*phatisch*), üst dilsel (*metasprachlich*) ve şiirsel/edebi (*poetisch/lyrisch*) işlevleri olduğunu belirleyerek, bu işlevlerden poetik işlev üzerine yoğunlaşmış ve edebiyat biliminin dilbilimin ana öğesi olduğu görüşünü benimseyip edebiyat tanımının ancak dilbilim terimleriyle yapılabileceğini savunmuştur.

Jakobson'a göre, poetik işlev edebi dili gündelik dilden ayırarak edebi dilin özelliklerini belirler: *"Poetik işlev, eşdeğerlilik ilkesini seçme ekseninden birleştirme eksenine taşır."*[13] Bunu ise, edebi dilin seçim ekseninde bulunan dizisel (*paradigmatic*) kelimelerle birleştirme eksenindeki dizimsel (*syntagmatic*) kelimelerin bağdaştırılabileceği ile

açıklamamız mümkün. Jakobson böylece edebi dili, genel olarak metinde belli biçim ilişkilerinin sağlanmış olmasına bağlar. Mesela bazı seslerin, kelimelerin, motiflerin veya başka kurgu öğelerinin tekrarı.

Formalistlerin ve bu arada Jakobson'un edebilik ölçütü, salt biçimi esas aldığından ancak belli bir inceleme–eleştirme türü için yol gösterici olabilmekte, buna karşılık edebiyat eserlerinin konu–düşünce ağırlıklı olanlarının zararına işlemektedir.

Uzaklaşmacı edebiyat kuramları arasında Herald Fricke'ninki en ayrıntılı sayılmaktadır. "Edebiyat nedir?" sorusunu bir yana bırakıp "Edebi dil nedir?" sorusuna cevap arayan Fricke, ölçütünü şöyle belirliyor:

"Eğer bir dil, normundan uzaklaşmışsa, keza bu uzaklaşma belli bir işlevi gerçekleştiriyorsa edebilik söz konusudur."[14]

Fricke, Jakobson'dan farklı olarak edebiyatın yalnız iç değil dış işlevini de hesaba katmakta, mesela hiciv veya politik edebiyatı da incelemesine almaktadır.

Fricke, edebi dil kullanımının edebiyat dışı dilden farklı bir işlevi olduğunu vurgulayarak bu işlevin karakterize edilmesine geliyor ama bunu son derece muğlak bırakıyor. Öte yandan, edebi dilde bir üst (*meta*) dil fark etmekle günümüz edebiyat incelemelerine yeni bir bakış getiriyor.

c. Özcü Karşıtı (Anti–essentialist**) Teoriler**

"Edebiyatın tanımı aslında mümkün müdür?" sorusunu cevaplama girişiminde başarısızlık, genel olarak vurgulanan özelliklerin edebilik için yeterli ya da yeterince net ortaya konmayışından kaynaklanmaktadır. Estetiğin belirtilerinin tespit edilmeye çalışılması, edebiyatı tanımlamak için daha doğru olur, diyenlerin tezidir özcü olmayan (*anti–essentialist*) teori. Estetik belirtiler edebiyatın gerçi belirleyicisidir ama bunlar şart olmadığı gibi, yeterli de değildir, der Goodman.[15] Yeni sanat eserlerinin ortaya çıkıp mevcut tanımlamaları geçersiz hale getirmesi gerçeği karşısında Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth'un açıklaması şöyle: *"Art is the definition of art"* (Sanat, sanatın tanımıdır). Bunun anlamı şudur: Sanat, durmadan yeni sanat eserleriyle "sanat eseri" kavramının o zamana kadarki tanımını yok edecektir ve bu sayede de tanımın yenilenmesine sebep olacaktır.

Anti–essensialist teorilerden bir başkası, yani edebiyatın tanımını sanatın tanımından çıkarma girişimlerinden bir diğeri, filozof Morris Weitz'ın Wittgenstein'a dayanarak bir "benzerlik ağı" benzetmesiyle yaptığı tanımdır. *"Sanat" niteliği, "önü açık bir kavram"*dır, yani

“kullanılma şartları iyileşebilir ve düzeltilebilir.”[16] Bu demektir ki sanatın esası, her yeni eserle yeniden tanımlanabilirliğidir.

Estetiğin güncel problemlerinden biri, sanat eseriyle herhangi bir şey arasındaki farkın ne olduğudur. 20. yüzyılda Marchel Duchamp’ın *“Ready–made”* buluşuyla ve 1950’lerde Happening’in ortaya çıkışıyla herhangi bir şeyin sanat eseri olabileceği görüşü belirir. Bunun edebiyattaki izdüşümü, her yazının edebiyat sayılabileceği tezidir. Avusturyalı yazar Peter Handke’nin (d. 1942) *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968 (1. FC Nürnberg’in 27.1.1968* Kadrosu)[17] başlıklı şiiri, Dickie’nin sanat eseri tanımına uymaktadır. Yani, bir sanatçının sanat eseri diye ortaya koyduğu ve ilgili bir kurumda sanat eseri diye sunulan şey.

Edebiyatı sanat tanımı yoluyla tanımlama girişimlerinden bir başkası, C. Danto’dan gelir. Danto’ya göre sanat eseri: **1)** Belli bir konunun işlenişidir ama **2)** bu işleniş alımlayıcıyı öyle bir yorumlamaya götürür ki o zamana kadarki sanat tanımını mümkün olduğunca sorgulamaya başlar ve **3)** konu, hem sanatçı hem de devri için karakteristik olan belli bir üslupta işlenmiştir. Danto’nun bu görüşünde sanatın daima bir şey hakkında olduğu, ayrıca neyin hakkındaysa bunun ancak yorumlamayla belli olduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Yani sanat eserinin varlığı, onun yorumlanabilirliğine bağlıdır: *“Esse est interpretari”*.[18]

20. yüzyıl sanatının, büyük bölümüyle, duyguları ifade etmekten ziyade şimdiye kadarki sanatı sorguladığı, ironik olarak açıklamaya kalktığı veya sanata yeni sınırlar koymayı denediği düşünülürse Danto’nun düşüncesine hak verilebilir. Ayrıca Danto’nun, üslubu sanat eserinin tanıtıcı özelliği olarak görmesi de yabana atılmayacak bir husustur.

Lutz Rühling yukarda ana çizgileriyle aktarmaya çalıştığım incelemesini, Boethius’un deyişini alıntılayarak edebiyatın *“henüz çözülmemiş bir problem”* olduğunu söylemekle bitiriyor.

Edebiyat biliminin objesi (araştırma alanı) edebiyattır. Edebiyatın araştırma konusu sunması açısından edebiyat biliminden önde gitmesi işin doğası gereğidir. Bu bakımdan edebiyatın niteliği üzerine yapılan araştırmaların “en yeni”yi bağlamayacağı aşikârdır.

Postmodern diyebileceğimiz ve aynı zamanda da edebiyatın niteliği üzerine kuramsal açıklamalarda bulunan Peter Handke’nin *Gruppe 47* adlı savaş sonrası edebiyat ekolünün uluslararası bir toplantısında yaptığı çok ünlü, çığır açıcı konuşması *Benim Yerim Fildişi Kulesi*’nden birkaç alıntı:

“Şimdi ise okuyucu olarak da dünyayı işlemek konusundaki bildik imkânlar bana yetmiyor. Benim için bir imkân daima o kereliktir. Bu imkânın taklidi artık olamaz. Bir işleme modeli ikinci kez uygulandı mı artık yenilik değildir, olsa olsa bir çeşitlemedir. Gerçekliğe ilk uygulanışında bir işleme modeli gerçekçi olabilir ama daha ikinci keresinde o artık bir özentidir, gerçekdışıdır, isterse kendine gerçekçi desin.”[19]

“Kendimi ele alayım örnek olarak, bir metot bende nasıl özenti oldu: Birkaç yıl önce bir ceza yasası kitabında sıkı yönetimle ilgili kanunu bulmuştum. Burada paragraflar halinde hangi koşullarda bir bölgede sıkı yönetim ilan edileceği, mahkemenin nasıl kurulacağı, nasıl çalışacağı, sanığın hangi yasal araçları olduğu, sıkı yönetimde hangi cezanın verildiği (ölüm), kararın açıklanmasından sonra neyin yapılacağı (hüküm ilanından iki saat sonra hüküm infaz edilir, hükümlünün özel ricası üzerine kendisine ölüme hazırlık için üçüncü bir saat verilir), hükmün nasıl infaz edildiği, ölümün tamamlanmasından sonra ne yapılacağı tespit edilmişti. Bir çeşit törenleştirilmiş ölüm ve ölümün bu soyut anlatımı beni büyüledi. Cümlelerin tutarlılığı bana son derece ürkütücü ve etkileyici geldi; bu cümleler aslında hep düşünülecek somut bir gerçeklik için şart cümleleriydi, yani içlerinde belirtilen olaylar, gerçeklikte varit olursa geçerliydi. Somut bir ölümden söz etmeyen bu soyut cümleler, bana yine de ölmek ve ölüm konularını görmek için yeni bir imkân gösteriyordu. Bunlar benim ölmek ve ölümün edebi işlenişi üzerine daha önceki düşünce alışkanlıklarımı değiştirdi. O sıralar, yasa metni metodunu edebiyata sokan, hatta birkaç cümlede yasa metni aslından oluşan bir parça yazmıştım. Daha sonraları birkaç kere daha bu yöntemi gerçekliğe uygulamayı denedim. Tabii ikinci keresinde metot özentiye dönüştü, yeni bir imkân doğmuyordu, deneme, oyundan basit bir zırvalığa dönmüştü, soyutlanan cümleler gerçekten soyut oldu, etkisiz kaldı, çoktan bilineni onaylamaktan ileri gitmedi.”[20]

“Ölçüler koyan bir edebiyat anlayışı, böyle artık hikâye anlatmamak için direnenlere, dünyayı işlemede yeni yöntem arayanlara ve bunları da dünyada deneyenlere güzel bir ad takarak ‘fildişi kulede oturan’, ‘biçimci’, ‘güzel delisi’ diyor. Ben de kendime ‘fildişi kulede oturan’ dedirtmekten hoşlanıyorum çünkü diyorum ki ben yarın (ya da öbür gün) gerçekçi denecek bir edebiyat için metotlar, modeller arıyorum.”[21]

Şimdi yine bir edebiyat bilimciye dönelim ve “edebilik kavramı üzerinde neler düşünüldüğüne bakalım! Daemmrich, “edebilik” ölçütü

olarak, eserin içinde barındırması gerekli bir dinamikten söz ediyor. Bu, kurgusal bağların ritminden ve bağlantı ve gerilim alanlarındaki tek tek öğelerin ilişkisinden doğar, diyor. *"Metnin içindeki her şey, metni bağlayan ve algılama süreci içinde gizil güç olarak okuyucuya ulaşan enerjidir."*[22] Daemmrich, dilsel sanat eserinin üç boyutunu, **1)** Kronolojik gelişmeyle konu ve olay dizisinde özel bir yeri olan kompozisyon biçimleme arasındaki ilişki boyutu, **2)** Çeşitli metin katmanları boyutu, **3)** İlişki ve gerilim alanları boyutu olarak belirler. Edebiyat eserleri, ona göre dünyayı anlatmada, tarihsel olaylarda, düşünce ve konu yaratmada özel metinsel bağlar içerir. Bunları, nesnel–tarihsel hakikatin yansıtılması olarak ya da maddi varlığa yaklaşma olarak alamayız. Okuyucuyu etkileyen, onun yalnız kafasını değil, duygusallığını da geliştiren, edebiyatın eğitici gücü ancak ortaya sorular koymada kendini gösterir. Edebi eserler en gizli sembolde bile anlam dile getirirler. *"Her metnin, en iç yapısında, varlığın içselleştirilmiş geçmişinden, bilinçlenmiş şimdisinden ve yakalanmaz dinamizminden geleceğe doğru bir uçuş vardır. Estetik değeri de burada gizlidir."*[23] Estetik tat alma, yakalama (*Erfassen*) ile bilincine varma arasındaki diyalektiğin gerçekleşmesiyle oluşur. İlişki ve gerilim alanları, metnin kutuplarını ve katmanlarını sunarlar ki bunlar, okuyucunun bilincine varma yönünü belirler. *"Bireyle genel, somutla soyut, enerjiyle âhenk, anlam bulanıklığı ile berraklık, oyun ile insan varlığının anlamlı hayal gücü, nüfuz etme ile soyutlama, neyin ne olduğunu teşhis etme ile mesafe ortaya çıkar ki bu da güçlenmiş bir bilgi ve yargı yeteneğine götürür."*[24]

2. EDEBİYATTA YARATICILIK SÜRECİ

Edebiyat bilimi, inceleme ve araştırma nesnesi olarak edebiyatı, en basit şekliyle söyleyecek olursak yazılı metni seçtiğine göre, ilgilendiği, cevap aradığı sorulardan ilki, edebiyatın üretim sürecidir. Yani, nasıl yazıyorlar? Günter Peters, *“Edebi Üretim Kuramı”* konulu makalesinde şu tanımı yapıyor:

“Yazar, hayalinde arzularını ve bunların gerçekleşmesini kurar ve bu hayalleri edebi araçlarla öylesine işler ki okuyucu da bunda kendi arzularını bulur ve tatmin olur, hem de utanmayacağı bir tarzda. Yazar gerçekliği, küçültülmüş bir model biçiminde kopyalar ve gerçekliği bize fark ettirir. Başka (daha iyi) bir dünya icat eder. Davranış provası yapar ve bizim bununla daha iyi davranmamızı sağlar. Yazar, dille oynar ve bu oyundan tat alır, [...] o, bilinçli olarak rüya görür, çok katlı anlam taşıyan eserini, tıpkı bilinçsiz rüya sürecinin rüyayı oluşturması gibi biçimler. Potansiyel okuyucuyla içinden konuşur.”[25]

Peters’in alıntıladığım bu yargısı, edebi yaratma süreci nedir, sorusuna verilebilecek ve verilmiş tek cevap değildir şüphesiz. Biliyoruz ki Antik Roma–Yunan’dan bu yana bazen bizzat yazarlar bazen de estetikle uğraşan filozoflar bu konuya eğilmişlerdir. Öte yandan edebi yaratıcılığın denenmiş her tanımı yine de herkes için mükemmel ve eksiksiz değildir. Peters’in yukarda alıntıladığım tanımına eklenecek ve çıkartılacak şeyler var. Yazarın malzemesi gerçeklik ve hayaldir. Gerçeklik, sosyal–bireysel olduğu gibi, tarihsel de olabilir. Hayal gücü, yaratıcı yazarın kullandığı yapıtaşlarının ikinci öbeğini oluşturur. Ayrıca edebi eserde Peters’in dediğinin aksine yazarın yalnızca arzuları değil, korkuları da dile gelir. Ve daha da önemlisi, onun işlediği gerçekliğe karşı tutumu yansır ki bu da bir ve tek değil, çeşitlidir. Gerçekliği kendi ruhsal merceğinden geçirmektir yaratıcı yazarın yaptığı iş. Ve bu mercekten geçtikten sonra da gerçek gerçeklik, nitelik değiştirir ve kurmacaya dönüşür. Ne var ki kurmaca ile edebilik aynı şey değildir. Kurmaca olduğu halde edebi değeri olmayan metinler olduğu gibi, gerçekliği kurmacaya dönüştürmediği halde estetik değeri olan yazılar vardır: Günlükler, yazar mektuplarıyla gezi notları gibi.

Edebiyatın önemi ve yazarın saygınlığı, kültür tarihi boyunca zikzaklar çizmiştir. Yazarı, ileriyi gören bir kâhin, bir yol gösterici sayan dönemler olduğu gibi, onu işi kurmaca olduğu için boş şeylerle uğraşan, hayalci, hatta

toplumun asalak kişisi olarak niteleyen dönemler olmuştur. (Toplum ilişkisini irdelerken bu konuya daha ayrıntılı bakacağız.)

Şimdi yine edebiyatta yaratıcılık sürecinin niteliği sorusuna dönelim. Bir edebiyat eseri nasıl oluşur sorusuna cevap arayanlar arasında Paul Valéry'nin (1871–1945) teşhisi, Batı dillerine yerleşmiş Yunanca Poetik sözünün etimolojisinden yola çıkar ve "açıklama" terimine dayanır. Poetika kelimesinin, yapmak anlamına gelen "poiein"den geldiğini, dolayısıyla edebi sürecin kuramı olduğunu belirtir. Arı Türkçecilerin "eser" kelimesi için "yapmak" sözünden türettikleri "yapıt" da aynı mantığın uygulaması olsa gerek. Kelime hazinemizde yeri olan "eser" ise sanırım yaratıcısının izini taşıması anlamına dayanıyor.

Poetika'nın temelinde "yapma" eyleminin açıklanma sürecinin yattığını ileri süren Valéry (*L'homme et la coquille, 1937*), açıklama sürecinin de bir çeşit tanımlama demek olduğunu ve bu işin de düşünce yoluyla söz konusu "yapıt"ı yeniden oluşturmak olduğunu ileri sürer.[26]

Poetika derslerinin ilkinde (1937–45) Valéry, edebi faaliyetin karmaşık niteliğini irdeler. Ve der ki: "Her düşünce ve sanat eseri (*Oeuvre de l'esprit*) sadece yaratıcı (kreatif) bir eyleme dayanır ve yeniden yaratıcı (rekreatif) bir eylemle gerçekleşir. Yani bir üretim kuramı, alımlama (*Rezeption*) kuramıyla bağlantılı olmak zorundadır. Ayrıca edebiyat, bir yaratıcılık eyleminden ibaret değildir, yazıdan kitaba geçiş süreci ve kitabın satışı ve satın alınması süreci yayıncılıkla el ele gerçekleşir.

Yaratıcı yazarlar arasında edebiyatın kuramsal yanı üzerine de yazmış ya da konferanslar, dersler vermiş olanlardan bir başkası da Avusturyalı romancı Hermann Broch'tur (1886–1951). Gerçeklik–bilgi–edebiyat ilişkisi üzerine düşüncelerini ortaya koyduğu konferanslarından birinde şöyle der:

"Sanatın birliği, olayların sonsuz akışından damıtılmıştır ve kendi içine kapanık olduğu için bu kapalılıkta daima bir dünya sembolü ve bu tarzda geleceğin büyük kozmogonisine sembolik olarak öncelik verdiği için (edebiyat hep bir bilme sabırsızlığıdır), yaratıcılığın sembolü de olur. Çünkü yaratıcılık, rasgele bir hayal kurma değildir, tersine kapalılıkta ve edebi yeniliğini ortaya koyan bir birlik içindedir, bu birlikte, akıldışı olan ve karanlık olan hep yeni bir biçimde ortaya çıkar."[27]

Hermann Broch, aynı zamanda edebiyatla rüya olgusunun benzerliğine değinen birçok yazardan biridir. Edebiyatın da rüyanın da asıl malzemesi gerçekliktir ama her ikisinin de kendine özgü yasaları vardır ve edebiyat eserinde de rüyada da gerçeklik yeni bir dokuda yer alır.

Edebiyat araştırıcısı Julia Kristeva, *La révolution du langage poetique* (Paris, 1974) başlıklı kitabında rüya–edebiyat ilişkisini psikoanalitik bir açıdan inceler. Edebiyat inceleme ve eleştirisinde psikanalizi metodunun temeline alan bir ekol bulunduğunu hatırlayalım.

Yaratıcı yazarların özellikle Romantik çizgide olanlarını, edebiyat–rüya ilişkisi yakından ilgilendirmiştir. Alman edebiyat tarihinde Novalis, E. T. A. Hofmann ilk ağızda anabileceklerimiz. Çağdaş Avusturya edebiyatının Türk kültürü deneyimi olan yazarı Barbara Frischmuth'un (d. 1942) *Traum der Literatur, Literatur des Traums* (Viyana, 1991) (Edebiyat Rüyası, Rüya Edebiyatı) başlıklı bir kitabı vardır. 1990 yılında Münih Üniversitesi'nde verdiği poetik derslerini içeren bu kitapta yazarlık ile rüya, kadınlık ile rüya ve yazarlık ilişkisi üzerine ilginç görüşler var. Frischmuth, bir yerde şöyle diyor:

"Edebiyatla rüya çok çok eskilerde bir aradaydı. Belki de ilk hikâye bir rüya anlatma denemesiydi. Bazen edebiyat okumak yerine onu rüyada görmeyi isterdim, etkisi daha yoğun olurdu. Memeli hayvan uykumuzun devam ettiği milyonlarca yıl içinde herhalde ısıyı ve hayatı koruyabilmek için yeterince rüya görmüşüzdür; o zaman stresli beyinlerimize sonsuz çoklukta imge depolanmıştır. Ama korkarım rüyalarımız bile bugün bu deponun yalnızca ufacık bir kırıntısını kullanıyor."[28]

"Edebiyata örnek olarak rüya formu çok şey sunar, mesela çeşit çeşit buluşun, her şey zaten birbiriyle ilişkilidir inancıyla rahatça yan yana sıralanması"[29]

Rüyayı, hayali, kurmacanın ve edebiyatın temelinde görmek, antik edebiyatta Platon'un *Devlet*'inden bu yana çeşitlemelerle sürüp giden bir çizgi olmuştur. Ama bunun karşı kutbu da bir o kadar eskidir. Aristoteles (MÖ 384–322) *Poetika*'sında kurmacayı edebiyatın temelinde görür ve yazarın "muhtemel" ile "mümkün"ü işlemesi gerektiğini söyler, hakikati, gerçeği anlatmak ise tarihçinin görevidir der. Taklit etmeyi edebiyatın, yaratıcı yazarın asıl amacı olarak görür. *Mimesis* terimi Aristoteles'ten bugüne yazarları ve edebiyat bilimcileri uğraştıran bir terim olmuştur.

Edebiyat bilimci Jürgen Landwehr, *Fiktion und Nichtfiktion* (Kurmaca ve Kurmacadışı) başlıklı yazısında kurmacalık, kurmacadışı oluş tartışmalarını dört ana noktada topluyor. Bunlardan ilki, Platon'un edebiyatı yalanla bir tutmasıdır. Edebiyat uydurmacanın ta kendisidir, gerçek hayatın asla yerini tutmaz. İkinci tezin de kurmacaya itibar etmediğini belirten Landwehr, bu tezin savunucularına göre edebiyat, gerçeği tıpatıp

kopyalamalıdır ama öyle bir şekilde ki gerçek arzulandığı biçimde ortaya çıkmalıdır. Bu da dogmatik ve totaliter sistemlere uygun düşmektedir çünkü o sistemlerde kurmacayla oynamak tehlikeli sayılır. Üçüncü görüş, ikincisine yakın sayılabilir çünkü "fayda" ve "kullanışlılık" edebiyatın belirleyicisi olarak görülür. Nihayet dördüncü görüş, kurmacayı Aristoteles'in *Poetika*'sından beri edebiyatın ana unsuru olarak görür.

Edebiyatı insanın çevresiyle hesaplaşmasının bir türü olarak nitelerken Landwehr şöyle diyor:

"Edebiyat, dil aracıyla estetik bir aktivitedir. Böylece aynı zamanda iletişimin de özel bir aracıdır ve özel, yani estetik bilginin bir aracıdır. Bunun sonucu olarak da edebiyat, toplumsal uygulamanın söz konusu tarihi dönemindeki bir öğesidir."

"Estetik aktivite niteliğiyle edebiyat, sanatların bir koludur; çünkü onlar gibi estetik, bir biçimleme ve anlatım tarzıdır; her türlü sanat değerinden bağımsızdır. Üretim ve algılamada iletişimsel aktivite niteliğiyle de edebiyat, genel iletişimin ve bununla sosyal eylemlerarasının bir koludur."[30]

Kurmaca ile gerçeklik bağıntısını en somut gösteren örnek, sanırım tarih kitabıyla tarih romanının ilişkisidir. Tarih gerçeklere sadık olmak zorunda, oysa tarih romanının böyle bir zorunluluğu yoktur. Çıkış noktası, kaynağı tarihtir ama tarih romanı başka kollardan beslenen bir ırmak gibidir: Yaratıcı yazarın estetik kaygılarla hayal gücünü devreye sokarak gerçekliği değiştirme yetkisi vardır. Yazarlığında, eğitiminde tarihin payı büyük olan Schiller'in (1759–1805) *"Dichterische Freiheit"* (şair özgürlüğü) dediği şey budur işte. Sanatla bilimin sanatla tekniğin farkını gözler önüne serecek bir başka somut örnek de fotoğrafla tablodur. Fotoğrafın gerçeği olduğu gibi göstermesine karşılık tablolarda gerçeklik payı ressamın seçimine kalmış bir şeydir.

Schiller'in edebiyat estetiğinde sıkça anılan ve tartışılan bir başka düşüncesi *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar) adlı eserinde (1785), sanatın temelinde çocuk oyununu görmesidir. Ona göre çocuğun oyun oynarkenki "mahsuscuktan", "sanki", gibi varsayımları, kendini ve çevresini kafasındaki modele göre, olduğundan farklı rolde görmesi, edebiyat yaratıcılığının, kurmacanın ilk filizleridir.

Yaşantı

Kurmacada önemli bir yapı öğesi, yaşantıdır. Yaşantı, gerçek katmanının bir boyutudur ve yazarın, eserini kotarmada yararlandığı ana malzemelerden biridir. Yazdıklarını büyük oranda yaşantılarına dayandıran yazarların ürünleri için Alman edebiyat biliminde *"yaşantı edebiyatı"* anlamında "Erlebnisdichtung" terimi kullanılır. Goethe'nin eserleri, Thomas Mann'ın eserleri büyük oranda yaşantı edebiyatına girer. Öte yandan birçok yazar, ilk ürününde kendi hayatını, kendi yaşantılarını anlatarak yaşantı edebiyatı örneği verir ama yaratıcılıkta ilk basamağı atlayıp kendini kahramanının yerine koyma, düşünce dünyasından yararlanma düzlemine geçip geçmemek, çoğu kez yazarın olgunlaşma yeteneği olup olmadığını gösterir.

"Sanatçı romanı" dediğimiz, bir sanatçının, daha çok da bir yazarın hayatını, çevresiyle çatışmalarını, yaratma eylemini konu alan romanlarda yaşantıdan kurmacaya geçiş süreci de ele alınmakta, işlenmektedir. Söz konusu roman yazarının bir çeşit özdenetim, kendini çözümleme ile başarmaya çalıştığı bu iş, bir biliminsanı gözüyle olmasa da bize azımsanmayacak ipuçları sunar. Avusturyalı yazar Peter Handke (d. 1942), dilimize *Mutsuzluğa Doyum* başlığıyla çevrilen *Wunschloses Unglück* romanında, bir yazarın annesinin intihar olayını, bu olayı kendisinin nasıl yaşayıp kurmacaya dönüştürdüğünün öyküsünü, romanın bir anlatı katmanı halinde verir. Bizde de Erhan Bener'in (d. 1924-2007) *Oyuncu* başlıklı sanatçı romanı, paralel aynalar modeliyle yaşantıdan kurmacaya geçiş sürecini çok güzel işlemektedir.

Okuyarak kazanılan bilgi, düşünceler de kurmacanın bir başka öğesidir. Eserlerini gerçek yaşantılardan çok, düşünceye, okuyarak elde edilen bilgilere dayandıran yazar ve şairlerin ürünleri için "*düşünce edebiyatı*" (*Ideendichtung*) terimi kullanılır. Schiller, Alman edebiyatında düşünce edebiyatının tipik örneklerini vermiştir.

Düşünce, felsefe, bilgi boyutu, modern edebiyatta artarak sürmüştür. Edebiyattan entelektüel tat beklentisi, 20. yüzyılın entelektüel romanlarına rağbetin temelidir. Alman edebiyatında Thomas Mann'ın, Avusturya edebiyatında Hermann Broch'un, İsviçre edebiyatında Dürrenmatt ve Max Frisch'in eserleri bu tür entelektüel beklentilere cevap verdiği için düşünceyle gerçekliği edebiyatın somut tarzında birleştirebildiği için büyüktür. Modern Türk edebiyatında da saygınlığı olan romancılarımız, düşünce boyutu olan eserler vererek kalıcılığa aday oluyorlar.

3. TRİVİAL YAZIN

Dilimizde harcıâlem, basit anlamına gelen, Fransızca trivial kelimesi, Latince kökenlidir ve “trivialis” üç yola ait, herkesçe kullanılabilir anlamındadır. Edebiyatın tartışmalı bir tarzı için kullanılan trivial sıfatı, “yüksek” kabul edilen konu, biçim ve üslup normlarına, özelliklerine uymayan ürünler için geçerli sayılmaktadır. Konu yönünden uygunsuzluk, bu kitapların aşk, macera, cinayet vb. gibi, sıradan ve aşınmış konu kalıplarını tekrar tekrar ele almalarıdır. Üslup bakımından bu konuların kurgu, kelime seçimi, cümle yapısı bakımından taklit tarzında dile getirilmesiyle değersizleşir, trivial olurlar. Ucuz piyasa romanları (*Groschenhefte*), sığ ve arabesk aşk, sosyete, kadın, doktor romanları, tefrika romanlar, pembe diziler de trivial yazına dahildir. Trivial yazın, sanatsız edebiyatın türlerinde varlığını sürdürdüğü gibi, bazen nitelikli eserlerde de trivial öğelerin bulunabilmesi, özellikle postmodern edebiyatta iki katmanlı modelden söz edilmesi, “trivial” tanımını şüpheli kılmaktadır. “Trivial” terimini böylece açıkladıktan sonra bunu niçin “edebiyat” değil “yazın” diye nitelediğimi açıklayayım: Sanatsal özelliği olan eseri (*Alm. Dichtung*), yazılı olan herhangi bir şeyden (*Alm. Literatur*) ayırırken kullandığım edebiyat–yazın ayrımını belirtmek, “trivial” konusunda bence gerekli.

Okuyucu kitlesini “genişletmek”, bugün birçok nitelikli yazarın da önemsemek durumunda olduğu bir husustur. Az okunan ama nitelikli bir kitabı ancak prestij yayını olarak basan yayınevleri olabilir, aksi halde kendini finanse edemeyen, yani ticarette “kurtarmaz” denilen bir iştir böyle bir eserin basımı. Yayıncılar da kültür sektöründe olsalar da bir yerde ayakta kalmak, batmamak durumunda ticaret erbabıdır. Kısacası hem nitelikli hem de geniş okuyucu kitlesinin zevkine cevap veren kitaplar üretmek, bir bakıma günümüz yazarının “zor iş”idir. İki katmanlı, “karma”, edebi ile eğlencelik karışımı ürünler, postmodern edebiyat piyasasının olgusudur artık.

“Değersiz” nitelemesi, trivial ürünlerin tam bir tanımlamasını yapmayı güçleştirmektedir. “Değerli”nin ölçütü, başlı başına tartışmalı bir konudur. Okuyucu kitlesinin büyüklüğü mü bunun kanıtıdır, yoksa edebiyat eleştirmenlerinin “vize”si mi? Halkın hoşlandığı, bu nedenle de çok satan kitapları “değersiz” ya da “trivial” diye nitelemek seçkinci görüşün bir

yargısı değil mi? Bu tür sorular özellikle postmodern günümüzde sık sık gündeme gelebilmektedir. Klasikler dediğimiz, edebiyatın gelmiş geçmiş büyüklerinin gerek kendi dönemlerinde gerekse ölümlerinden sonra asla kitlelerin en çok okuduğu yazarlar olmadığı kesin. Ama edebiyat tarihlerinin ölçütü en çok okunmak değil, "değerli" olmaktır, bu nedenle edebiyat tarihlerine "trivial"ler geçmiyor.

Trivial ürünlerin kendiliğinden kitlelere etki etmeyip onlara daha çok uygun düştüğü söylenir. Bu ürünlerin yazarları problemlerle hesaplaşmaktan, bilincin, zevkin değişmesine çalışmaktan kaçınırlar, geniş kitlelerin dünya görüşüne ve zevkine uyum göstererek kolayca alımlanmayı, kafa yormadan okunmayı amaçlarlar. Sundukları dünya, adeta ısmarlama bir dünyadır: Problemsiz, dertsiz, hayat gailesinden kaçarak sığınılabilen bir dünya. Mutlu sonlar, iyilerin iyilikle, kötülerin kötülükle karşılık bulmaları, okuyucunun kolaylıkla özdeşleştiği tipler, duygusallık (duygululuk değil!) trivial kitapların vazgeçemediği öğelerdir. Sundukları suni dünya ile okuyucu arasında düşündürücü–eleştirel bir mesafe yaratma iddiaları olmadığı gibi böyle bir mesafeye imkân vermek de istemezler.

Günümüzde medyanın, özellikle televizyonun güçlenmesiyle trivial ürünlerin yaygınlığı artmıştır. Pembe diziler, çok çeşitli nedenlerle yalnız halk yığınlarını değil, stresli bir günün sonunda gevşemek isteyen ve bunu o ürünlerin sunduğu pembe bir dünyada, yakışıklı insanları, onların maceralarını seyrederek gerçekleştiren entelektüelleri de kendine çekebiliyor. Öte yandan trivial romancılık artık bir sanayi olmuş, ekip çalışmalarıyla yürütülen, yazarları genellikle adı gizlenerek başka adla tanıtılan seri imalata dönüşmüştür. En iyi veda sahnesinde uzmanlaşmış yazar, birçok trivial romanın veda pasajını yazmakta, en iyi sürpriz sahneleri kendi uzmanına havale edilmektedir.

Tarihsel çizgisine bakacak olursak "trivial"in, okur yazar burjuvanın yaygınlaşmasıyla eğlencelik edebiyata ihtiyaçtan doğduğunu görürüz. Avrupa'da 18. yüzyılda başlar bu olgu. Goethe'nin eniştesi C. A. Vulpius'un haydut romanı *Rinaldo Rinaldini*'nin (1798) Goethe'nin eserlerini gerilerde bırakarak çok kereler basılıp büyük okuyucu kitlelerini peşinden sürüklediği bilinir. 19. yüzyılda da macera ve aşk romanları, özellikle konuya, olaya dayalı sürükleyicilikleriyle trivial örnekler verilmiştir.

Trivial yazın ürünleri üzerine edebiyat biliminin sistematik bir şekilde eğilmesi, Batı'da 20. yüzyılın ilk çeyreğinde başlamış olsa da asıl 1960'lar,

1970’ler zirveyi oluşturmuştur.

1972 yılında yayımlanan *Teoride ve Uygulamada Edebiyat Eleştirisi* (Literaturkritik in Theorie und Praxis, Münih, 1972) kitabında Daemmrich, trivial yazının edebiyat sayılamayacağını, çoğu zaman “kitsch” olarak tanımlandığını belirtir. Daemmrich’in tespitlerini şöyle özetleyebiliriz: Trivial yazın, yaratıcılıktan yoksundur. Edebiyatın dinamiğini yok eder, ondan kopyaladığı motifleri çarpıtır. Hakiki duyguları duygusallıklara dönüştürür, eleştirel düşünceyi yok sayar. Hep eskiye bağlı kalarak sahte bir mutluluk sunar. Asıl dil biçimleme araçlarının yozlaşmasına doğru giden öğeleri fark edip ortaya koymak, edebiyat eleştirisinin önemli görevlerinden biridir. Trivialin karakteristik üslup belirtileri: **1)** Anlatım güçsüzlüğünü, belirsizlikler, hiçbir şey ifade etmeyen sıfatlar ve kalıplarla gidermeye çalışmak, **2)** İmge yoksulluğu, sembol yitimi, **3)** Konuya uygun biçimi bulamamak, **4)** Çağın önemli problemlerine karşı eleştiriden yoksun tutum. İnsani ilişkilerdeki sorunlara duygusal, yüzeysel çözüm önerileri, **5)** Ve nihayet aldatıcı bir gerçeklik görüntüsü.[31] Daemmrich, trivial yazının tanıtıcı içerik özelliklerine değinirken, bu ürünlerin tarih bilgisine ters düşen çarpık bir nostaljik geçmiş tablosu vermekten hoşlandığını ve okurlara böylece gerçeklikten kaçarak kendilerini avutacakları bir sığınak sunduklarını belirtir. Şiddetle duygusallığı, zorbalıkla cinselliği bir araya getirerek insan imajını ve karakterleri basite indirgemek de bu kitapların sık başvurduğu metotlardır. Sahte kahramanların ve onların karşılarındaki kişilerin kalıplaşmış imgeleri, gerçeğe uymayan mutluluk tabloları, bu ele verici öğelerdendir. Dolayısıyla trivialliği fark edip açığa vurmak, düzeyli edebi eserlerin varlığını teşvik etmek anlamına geleceği için edebiyat eleştirmenlerinin görevi sayılmalıdır.[32]

Ne var ki trivial yazın ürünlerinin tutkunları, devamlı okuyucuları vardır ve onlar edebiyat eleştirmenlerinin yargılarına itibar etmezler.

4. EDEBİ TÜRLER

Edebiyat biliminde "*tür*" terimi (*Alm. gattung*; *İng. genre, kind, type; Fr. genre*) temel biçim (*grundform*) karşılığı kullanıldığında üç temel biçim sayılan nesir, nazım, tiyatro kastedildiği gibi, bu temel biçimler içindeki özel birimler mesela nesirde roman, öykü vb., nazımda gazel, balad, vb., tiyatroda trajedi, komedi vb. anlaşılmaktadır. Her iki halde de yani ister temel biçim, ister özel biçimler kastedilsin, "türler"e ayırma işleminin temelinde bilimsel bir kaygı yatar: Sınıflandırma, ortak payda altında toplama, farklılıkları tespit etme. Hatta türler kuramı bir ara tabiat bilimlerine öykünerek (bitki, hayvan, insan) oradaki gibi üsttürler, alttürler şeklinde bir basamaklar dizisi içinde ele alınmıştır. Ama bu tarz sınıflandırma yürümemiştir çünkü edebi türler, tabiattaki türler gibi sabit kodlamaya elverişli olmayacak kadar esnektir, sosyal koşullar, zamanın edebiyat zevki ve anlayışıyla değişiklik gösterir. Bunun sonucu olarak da edebi türlerde alt basamak, üst basamak ayrımı yapılmaz. Türler için, daha çok, "açık sistemler" denebilir; bunların karakteri, biçimsel, yapısal ve konusal ölçütler demetiyle tespit edilebilir.

Edebi türlerin tarih içinde çizdiği tablo, değişimler kompleksidir. Bu kompleksin tanımı çeşitli güçlükler arz eder. Çünkü her bir türün yapısal özellikleri sayıca çoktur, ayrıca bir türün tipik özellikleri değil de yan olarak nitelendirilen özellikleri daha da çoktur. Buna şunu da ekleyebiliriz: Okuyucunun belleğinde yer etmiş türlerin tarihsel çeşitliliği her dönem için ayrı ayrı belirlenmek zorundadır. Sıraladığım bu güçlükler edebi türlerin değişim olgusunu bir sisteme bağlama çabasını yok etmemiştir. Başka bilimlerin gelişim–değişim konusuna yaklaşımlarından zaman zaman yararlanma yoluna gidilmiştir. Bunlardan biri biyolojinin yaklaşımıdır. Çünkü biyoloji de "değişim zinciri" problemiyle uğraşmış, soyağacı, familya, akrabalıklar gibi, terimlerle varlıkların sınıflandırılmasını yapmıştır. Edebiyat biliminde de benzer bir sınıflandırmaya gitme, türlerin geçmişini, birbirleriyle akrabalıklarını araştırma çabasına girilmiştir. Edebi türlerin değişiminde de çevre koşulları, toplum beklentileri, başka türlerle yarışma etkili olabilmektedir. Mesela dünyayı algılayış tarzının değişimiyle "destan" türünün terk edilmesi, romanın doğuşu, ütopyanın yerini bilimkurgu türünün alışı... Bazı türler de (özellikle belirleyici kuralları

esnek olanlar) mesela polisiye romanlar değişimlere dayanabilmiş, yaşamaya devam etmiştir.

Türler Kuramı:

Edebiyat türlerinin birbirlerinden farkları veya birbirleriyle benzerliklerinin fark edilmesinin temelinde düşünce sistemi yer alır, yani meselenin felsefi temelleri görmezden gelinemez. Ve burada da "tümellik" tartışması (*Alm. Universalienstreit*), yani genel kavramların tek tek nesnelerin yanı sıra ezelden beri (*a priori*) var mı oldukları, yoksa öznel düşüncenin salt uzantıları mı oldukları konusundaki eski ve felsefi tartışma vardır. İlk tez, yani temel kavramların *a priori* (öncel) olduğunun ileri sürülmesi felsefede Platonculuğun ve Kavram Realizminin işiyken ikincisi (temel kavramların öznel düşüncenin uzantısı olduğu) Nominalizmin (adcıllık) tezidir. Edebiyat bilimine dönersek, edebi türler kavramının ezelden beri mi var olduğu yoksa kişilerin nesnelerle etkileşimi sonucunda mı ortaya çıktığı tartışmasıdır bu. Ayrıca dedüktif (tümdengelimli) sistematikçilerle indüktif (tümevarımcı) sistematikçilerin tartışmasıdır. Bu tartışmalar, edebiyat türleri konusunda türlerin varlığını kesinkes kabul etme veya tam tersine tür kavramını reddetmeye kadar gider. Edebiyat tarihi boyunca bu tezlerin kabul veya reddi ekolden ekole değişiklik göstermiştir.

Antik Roma–Yunan'da türler metodolojisinin temellerine rastlarız. Aristoteles'in trajedi, komedi ve destan üzerine söyledikleri Avrupa türler kuramını tarih boyunca belirlemiştir. Cicero, Horatius ve Quintilianus gibi, Roma edebiyat kuramcılarında ise bugün bile hâlâ kullanılan eleji, satir, pastoral gibi tür kavramları sıkça geçer. Ortaçağ, tür ayrımı sorunuyla pek az ilgilenmiştir; buna karşılık antikiteye yeniden yöneliş demek olan Rönesans, konuyu tekrar gündeme getirir. Yeni klasisizm dönemi (18. yüzyıl), türler kuramının bir baharı sayılır: Türlerde hiyerarşik bir sıralama, keza her bir türün saf halinin korunması gibi çabalar belirgindir. 19. yüzyıl türler kuramındaki en önemli yenilik ise özellikle Almanya'da, edebiyatın "üç doğal tür"ü (*drei Naturformen*) olarak adlandırılan nesir (epik), nazım (lirik) ve tiyatro (dram) sınıflamasıdır ve bu sınıflama psikoloji ve felsefeyle temellendirilmeye çalışılmaktadır. Mesela I. A. Symond'un F. Brunetière'in çabaları bu doğrultuda olmuştur. Bu doğrultuya tam bir karşıt tez ise 20. yüzyıl başında, Nominalist B. Croce ve öğrencilerinden gelir. Croce ve yandaşlarına göre, aslolan edebi eserdir ve güzellik düşüncesidir (*idea*), türler ise birer dil uydurmacası (*fiktion*) olmaktan ileri gidemez.

Edebiyat biliminde tür kuramı çerçevesinde nominalist tutum daha yaygındır.

Tür kavramlarına yöneltilen, özellikle de bu kavramların ölçütselliğine yöneltilen tek tek eleştiriler bir yana bırakılırsa, Croce'nin tutumu, etkisi geniş ilk sistemli savunulmuş nominalizm sayılabilir. Croce'nin Gundolf ve Vossler, Spingarn, Hack ve Fubini'ye etki ettiği bir gerçektir. Croce, Lyon'daki Türler Kongresi üzerine polemik bir özet bilgi verirken şöyle der:

"'Edebi türler', bu yılın Mayıs ayı sonunda Lyon'da bir kongrede toplandı: İtalya'da cesaret edilemeyecek bir girişim bu çünkü İtalya'da bundan kırk yıl kadar önce, artık kendilerine gelemeyecekleri bir bozgun yaşamışlardı."[33]

Croce'nin türlere karşı tutumu neydi?

Croce (1866–1952), insan etkinliklerini, ikisi teorik, ikisi pratik kökenli dört kategoriye indirger. Teorik olanlar: Estetik ve mantıksal; pratik olanlar ekonomik ve ahlaki etkinliklerdir. Estetiğin ahlaktan ayrılması bir yandan "*intuizione*" ve "*espressione*" kavramlarıyla, öte yandan da "concetto" (kavram) ile olur. "*Intuizione*" (algılama), Croce'nin sanatçıdaki yaratıcı heyecana verdiği addır ki ona göre insanın ilk düşünsel etkinliğidir ve rasyonel ya da mantıki öğrenmeden bağımsızdır. "*Attività*" (etkinlik) sayesinde sezgi ifadeye dönüşüp "*espressione*" (ifade) olur ve böylece "intuition"la (algılama) ifade, uygulamada birleşir. *"Çünkü bütün izlenimler ancak ifadede yoğunlaşır, yani bir sanat eseri olarak algılanabilir hale gelince estetik anlam kazanır."*[34] Zacharias, Croce'nin estetiğini özetlerken, bunun sezgisel ya da ifadeye dayalı öğrenmeyi aştığını söyler. Croce, salt kavramlar "concetti puri" (saf kavram) ile "*pseudo–concetti*" (yalancı kavram) arasında ayrım yapar. Salt kavramların ayrıcalığı, "*espressività, universalità ve concretezza*" (ifade yoğunluğu, evrensellik, soyutluktur).[35]

Croce'ye göre bir yandan genel kavram; öte yandan da tek görüntü olduğuna göre, "türler", *per definitionem* (tanımla) artık var olamazlar çünkü estetiği tümel alanından bir alt alanı ayırır. Croce'nin kabul ettiği tek kategori, "*bellezza*"dır (güzellik), diğer hepsi "*concetto puro*"dur (saf kavram). Yani Croce kavram sistemi bütünüyle hem realist hem de nominalisttir. Belli genel kavramların varlığını kabul ettiği için kavram realistidir ve "*universalia in rebus*" görüşündedir, yani nominalisttir, "*pseudo–concetti*" (yalancı kavramlar) anlayışıyla ve tür sorunsalı

bakımından Croce'nin tür kavramında öyle bir nominalizm vardır ki somut metinlerin türlere göre sınıflandırılmasını bize her sanat eserinin biricikliğini "*intuizione–espressione*"nin (algılama–ifade) sonucu olarak kavramada yardımcı olamadığı için saçma bulur; bununla da estetiğin ne olduğu sorusuna geri dönmüş oluruz, der.

Normatif (Ölçütçü) Tür Anlayışı:

Normalist tür kavramının tanıtıcı özelliği, "tür" kavramıyla normatiflik tasarımını doğrudan birleştirmesidir. Böylece Croce, "edebi türler" doktrininin, "*precettistica letteraria e poetica*"nın (edebiyat ve şiir öğretisi–eğitimi) bir çeşit dejenerasyonu olduğunu söyler.

"Dejenerasyon şundan ibarettir: Sözlüklerin alıntılarında ve tanımlarındaki tarihsel bağıntılar ile gramerlerdeki, retoriklerdeki ve poetik–edebi ders kitaplarında mevcut tarihsel bağıntılar, felsefi tanımlara ve kategorilere dönüşüp katılaşmıştır, yasa gücü olmayan kurallar, mutlak emir ve yasalara dönüşmüştür."[36] Rotteken de aynı gerekçelerle, daha 1896'da "türler"i reddetmişti. Vietor ve Petersen her ne kadar tür kavramının tanımsal belirlenişine çaba göstermişseler de Fubini, tatmin olmaz ve şöyle der:

"Herkes kabul etmiyor ki kurallar, tür kavramının mantıksal devamıdır ve bazı kimselerin teklif ettiği gibi, bu kurama ufak tefek düzeltilerle bağlanmak ve sonra da türlerin normatif anlamını yadsımak olmaz."[37]

Fubini daha 1950'lerde Croce'nin kavram ontolojisini devralır ve bununla da tarihsel olmayan bir güzellik anlayışının gerekliliğini tanımış olur. "Bellezza" (güzellik), estetiğin bir tanıtıcı özelliği olarak bütün sanat eserleri için söz konusudur ve bu nedenle de evrenseldir ve hep aynı olmak zorundadır.

"Crocianesimo"da (Crocecilik) yalnızca değerlendirmeden vazgeçilmez, tam tersine; poetik–retorik geleneğin karşısında, değerlendirme sisteminin temeli değişmiştir. "Türler" yerine şimdi edebi değişmez fikir olarak evrensel konumlu güzellik kavramı işlerlik kazanmıştır; bu arada da her tümel kavramda olduğu gibi, bu "genel güzel"i fark etmek, Kant'ın *a priori* sentezine geri dönüşle açıklanmaya çalışılmaktadır. "Estetica"da ileri sürülen, sanatkârca işlenen izlenimlerin zamanla değiştiği görüşüne rağmen, ebedi ve hep aynı kalan bir "güzel"i öngörür: Eleştirmen yeterince zevk sahibiyse bunu fark edecektir. "Zevk"le kastedilense öznel değil, nesnel bir ölçüttür ve uygulamada Croce'nin romantik bir edebiyat anlayışına sahip olduğu sonucu çıkar.

“Tür”e Karşı “Tek Eser”

Croce, “*tür*”lere sadece kavram sabitleştirmesi statüsünü uygun görürken tek gerçek olarak tek eseri ve tümel güzel fikrini görmüştür. Buradan doğrudan doğruya şu soru ortaya çıkmaktadır: Estetik alanda genel bilgi imkânı var mıdır?

Başka tür poetiği nominalistlerin tek eser ve tür ilişkisi hakkındaki görüşlerine gelince:

Spingarn bu konuda da Croce’yi izler. Ona göre türler, “*sanat dünyasında gerçekliği olmayan soyutlardır.*” Şairler destanlar, lirik şiirler, romanlar yazmamışlardır. Bu yüzden sadece üç veya on veya yüz edebi “tür” yoktur: Bu eserlerin yazarları kadar tarz vardır.[38] Hack’a göre de “tür”ler, somut metin gerçekliğinden çıkarılmış güvenilmez soyutlamalardır; güvenilmez çünkü yalnızca “*essential attributes common to all the species*” ileri sürülebilir ki bunlar yine de asla somut metni kapsamaz ve açıklayamaz.

Hack gibi Gundolf da “türler” yerine söz konusu eser yazarının biyografik özelliklerini eserin tek belirleyici ilkesi olarak görür, yalnız bir farkla: Antikitede, anlamını dinsel törenlerle bağıntı içinde gördüğü “türler”in yaratma estetiğini asla inkâr etmez. Rönesans’la ise insanın ve eserinin anlamı değiştiğinden “türler”in kalıplara dönüştüğünü ileri sürer.[39] Goethe döneminin “deha estetiği” (*Genieästhetik*) anlayışıyla Gundolf, okul şiirini (*Schulpoesie*) küçümseyerek *“yaşayan çağdaş şiirin, Dante ve Petrarca’nın, Ariosto ve Tasso’nun, Rabelais, Cervantes ve Shakespeare’in kendi dürtülerine uydukları zaman türlere önem vermedikleri”*[40] görüşünü savunur. Gundolf yalnız Croce’den değil, Dilthey’in yaşantı kavramından da etkilenmiştir. Croce’nin bireyciliği romantik stilistiğin de arka planının oluşmasında etkilidir: Çünkü romantik üslup anlayışı tek tek şairleri inceleme merkezi yapar. Bu tarzın en ünlü temsilcisi ise Leo Spitzer’dir. Spitzer’in Croce’den farklı birçok görüşü olsa da pozitivistlerin gerçekleri saptayıp toplamalarına gösterdiği tepkide ve estetiği zamanlarüstü bir fenomen olarak anlamada onunla aynı paraleldedir: Estetik, her iki düşünüre göre de tek tek sanat eserlerinde bireysel tarzlarda somutlaşan bireyselciliğin devamı olarak Anglosakson “*new criticism*” sayılabilir, burada da Spingarn üzerinden Croce’nin görüşlerinin etkisi söz konusudur. Croce’nin düşüncelerini devralmış ama “tek eser” dogmatizmleriyle tür yapılarıyla uğraşmayı uzun süre engellemiştir:

Fransız yapısalcılarının çalışmaları, morfolojik ekolün bilgi eğilimlerine benzese de metotları farklıdır. Fransız yapısalcıları öncelikle metinselleşmenin temel imkânlarını önemserler, tek metnin özelliğini değil. Ama bu görüş de son zamanlarda bireyci çizgi tarafından şiddetle eleştirilmektedir. Meschonnic, Yapısalcılığa karşı giriştiği polemikte objektifliğin imkânsızlığını savunur; çünkü, der, eğer bir metin 'yaşanmış' bir şeyse o zaman *a priori* bireyseldir ve başka metinlerle ortak yanı olamaz. Bu yüzden de genel modeller kurgulama denemesi saçmadır. Meschonnic, "langue" ile "parole" düzeyi farkını görmez ve bu nedenle de Yapısalcılığın eleştirel niyetlerini temelden reddeder. "Poetik" ona göre asla bilim olamaz çünkü eninde sonunda eski "retorik"e varır. Demek oluyor ki Meschonnic de Croce ve Fubini gibi, deskriptif ve normatif tür öğretisini bir tutar ve alternatif olarak metinlerin "étude immanente"ini (kendi içinde incelenmesi) destekler. *"Her metin, Chomsky'yi özetleyerek söylersek, performans ve kompetansla kurgulanan bir poetik olguya nüfuz etmek için derin biçimlerin oluşum sistemi olarak kendine bağlı bir incelemeyi gerektirir. Biçimi yaratan şey, sistemleşmiş kompetanstır."*[41] Demek oluyor ki ne kadar çok metin varsa o kadar çok sistem ve kompetans vardır. Meschonnic, bu görüşüyle kompetans ve performansı ayırmadığını, yani Chomsky'yi yanlış anladığını göstermektedir. Çünkü konuşmak ve anlamak ancak konuşanın ve dinleyenin ortak bir sisteme dayanmasıyla mümkündür ve ancak bu ortak sistem üzerinde bazı ifadeler farklılık gösterir.

Croce'nin, Meschonnic'in çıkmazları, her çeşit nominalist tür kavramının odak probleminde son bulur. Nominalist, genel bilginin önemini küçümsemek ve hatta yadsımak gereğini duyduğu sürece işe yarar bir nominalist kuram yok demektir. İşte birden çok metin için geçerli olabilecek ifadelerin imkânını böyle küçümseme ya da yadsıma, tür kavramını reddeden her estetik kuramının temelinde yer alır. Öte yandan şunu belirtmek gerekir ki tam bireyci bir edebiyat bilimini imkânsız hale getirir. Çünkü Croce'den Meschonnic'e kadar bu ilkelerle çalışan bir edebiyat eleştirisi zorunlu olarak sezgisel (*intuitiv*) bir algılamaya indirgenmiştir. Mesela Croce de zevk kavramı olmadan işin içinden çıkamadığı gibi, "zevk"i eleştiri anlayışının odak kategorisi ilan etmiştir. Çünkü iyi bir zevk, sanatçı duyarlılığını eleştirmen tarafından doğru bir şekilde yeniden üretmek için önşarttır. Eleştirmen, aynı sanatçı gibi sezgisel yeteneklere muhtaçtır: Tek fark, sanatçının sezgisi yaratıcıdır, eleştirmeninki yeniden üreticidir (*reproduktiv*). Hack da Croce'ye yakın bir

görüşle eleştirmenin bir yandan bilimci (*Scientist*) olması, yani kendine, aktarılabilir olguları sağlaması, öbür yandan da şair "poet" olması gerektiğini söyler. Meschonnic, edebiyat kuramının rasyonalizasyonuna karşı olduğunu Desno'dan bir alıntıyla şöyle dile getirir: *"Expliquer quoi? Il n'y a pas à expliquer en poésie, il y a à subir."* (Neyi açıklamalı? Edebiyatta açıklama olmaz, edebiyat yaşanır.)

Nominalizmin Fubini ile Aşılması:
Edebiyat Tarihine Karşı Kültür Tarihi

Croce, estetiği mutlak bağımsız görmekle bu alanı toplumsal–tarihsel belirleyicilerden koparır ve estetikten ayrı gördüğü türler kavramını kültür tarihine sokar. Türlerin kültürel anlamına örnek olarak, antik tür kuramlarının Rönesans'ta yeniden canlandırılmasını gösterir. Ona göre sanat yaratıcılığı, hiçlikten yaratmadır (*"ex nihilo"*) ve hakiki sanatçının ne halefi ne de selefi olur, meğer ki ardıl olmayı kabullensin. Croce ne edebiyat çizgisini ne de gelişimini kabul eder çünkü tarihe bağlı olan her şey ona göre edebiyat tarihinden çıkarılmalıdır. Kısacası Croce, tarihsel olmayan bir edebiyat görüşünü savunmuştur. Edebiyat tarihi de olsa olsa tek tek yazarların ve eserlerin, aralarında herhangi bir bağ kurulmaksızın tanıtılması olmalıdır der. İşte Fubini bu görüşü aşmaya çalışır ama ilginçtir ki bunu bilinçli olarak yapmaz çünkü türler kuramına katkısı, Croce'nin "Estetica"sından ve öteki yazılarından öteye gitmez. Ama onda gerçekleşen değişim, Bianca'nın tespitiyle *"sanat eserinin sanat tarihi sürecine girmesi* (sanat eseri olarak yani estetik dışı unsurlar bakımından değil), *daha doğrusu estetik ifade aracı olması hiçbir yanlış anlamaya götürmeyecek şekilde açık oluşu*"dur.[42] Fubini "türler"i "*tradizioni stilistiche*" (üslup gelenekleri) olarak açıklar, onların artık yalnızca kültürel fenomenler olmayıp edebiyatın araçları ("*mezzi*") olduğunu kabul eder. Ama bu araçlar söz konusu eserin güzelliğinin şartı olamaz der. Fubini, "üslup gelenekleri" fikrine ulaşmakla bir edebiyat dizisi tasavvuruna da ulaşır ve Rus formalistlerine yaklaşmış olur. Edebiyatın tarihselliğini kabul edip "türler"e başka bir değer, eserler arasında gerçek ilişkiler kuran bir dil araçları değeri verir. Ne var ki Fubini'nin karşı çıktığı şey, diakronik–ahistorik tür kavramı anlayışıdır. 20. yüzyılın ortalarında ise Croce'nin tezine karşıt, Yeni Platoncu Kuram, gerçekçi (türleri gerçek sayan) anlayış yeniden baş gösterir. E. Stai-ger'in kökten ontolojik tasarımlarıdır bunun temeli. 20. yüz-yılın ortalarındaki Anglo–Amerikan edebiyat bilimi teorisinde ise her iki doğrultu, yani tez ve antitez, bir başka deyişle türleri gerçek saymakla

uydurma saymak Chicago okulu ile *New Criticism* temsilcileri arasında kendini gösterir. Chicagolular Yeni Aristotelesçiler olarak türleri son derece önemserler. Chicago Critics, Amerikan edebiyat bilimcileri arasında Crane, Olson ve Weinberg gibi önemli isimleri barındırır. *New Criticism* yerleştiği sıralarda araştırma çizgileri de belirginleşir. *Chicago Critics'*in ortak paydası, Aristoteles poetiğine bağlarıdır. Şairin esas işlevi onlara göre, dil denen malzemeyi çeşitli tarzlarda bütüne ulaştırmaktır. Aristotelesçi eleştirinin merkezi ise "*tür*" anlayışıdır. Crane ve Olson, "tür" kavramlarının aposteriori karakterini vurgularlar. *Chicago Critics'*e göre "türler" obje ve böylece de üretim düzeyindedir, yani organizasyon ilkeleridir ve tasvir düzeyinde *a priori* normatif değillerdir. Vivas da türleri Wittgenstein'ın kastettiği anlamda "açık kavramlar" (*Konzepte*) olarak alır. *New Criticism*ciler ise türleri neredeyse yok sayarlar. Sonunda "türler" kavramı milli edebiyat sınırlarını aşarak, türleri önemseyen klasik Yapısalcılık ile türler kavramı yerine metinlerarasılık (*intertextualité*) ve yazı (*écriture*) kavramlarını geçiren Yapısalcılık sonrasının (Poststrüktüalizm) görüşlerinde o ezeli karşıtlığını sürdürür. Türler kavramının savunucularında en yaygın görüş, edebiyatın nesir (ya da moderncesiyle anlatı), nazım ve tiyatro şeklindeki geniş kapsamlı sınıflandırmasıdır ki Goethe'nin 19. yüzyılda edebiyatın üç doğal temel tarzı (*drei Grundformen der Poesie*) diye nitelediği sınıflandırmaya dayanır. Goethe bu türlerin özelliklerini şöyle özetlemiştir: "Açık seçik anlatan (epik), coşkulu ileten (lirik) ve bizzat eyleyen (dram)." Görüldüğü gibi Goethe, üç temel türü insanın üç ayrı davranış ya da durumuna –anlatmak, heyecan duymak ve eylemek– bağlamıştır. Başka kuramcılarda da başka bağlantılar fark edilir. Mesela I. Paul anlatı (epik) tarzını geçmiş zamanla, şiiri (lirik) şimdiyle, dramı da gelecekle bağlantılı görür. Staiger bu üçlemeye başka özellikler de ekler: Anlatıda, eklemek (*addition*) vardır: Kelime ve tasarım eklemesi; şiirde kaynaşma vardır: Hece ile anı kaynaşması, dramda karşımıza getirmek vardır, cümle ve gerilim.

Klasik bir yapısalcı olan R. Jacobson'da bile anlatı üçüncü tekil kişiyi, şiir birinci kişiyi ve dram da ikinci tekil kişiyi çağrıştırmaktadır.

Edebi türlerin birbirinden ayrılmasında bu temel biçimlerin tespitinden çok daha karmaşığı, her bir temel biçimin alttürlerinin belirlenmesidir. Alttürlerin sınıflandırılmasında belli biçimsel, yapısal ve içeriksel ortak özellikler rol oynadığı için dakik ve kesin sınırlar çizmek daima güç

olmuştur. T. Todorov türler kuramının bu temel problemini şöyle dile getirmiştir:

"One can always find a property common to two texts, and is there any point in calling the result of such a union a 'genre'?"[43]

Tür ayrımında yüzeysellik tehlikesinden korunmak için araştırmalar uzun bir süre bu "*archetyp*"lerin (arketip; ilk örnek) peşine düşmüştür.

Arketip Araştırmaları

Kanadalı komparatist H. Northop Frye'ın (1912–1991) geliştirdiği "tür tasavvurları", antropolojik anlayışla bir dereceye kadar akrabadır çünkü onun için de ilk planda önemli olan, Batı edebiyatındaki "invariant"lardır (sabit). Antropolojik anlayıştan ayrıldığı nokta, temellendirme kategorilerini psikoloji ve fundamental ontolojiden değil, mitolojiden almasıdır. Amerika'da son derece etkili olan kitabı "*Anatomy of Criticism*"de (1964) yer alan dört denemede edebiyat biliminin sistematiğini vermeyi planlar. Todorov (1970), Frye'ın altı farklı metin sınıflaması önerdiğini ve bunlardan "tür" olarak görülebilecek gruplandırmaların olduğunu söyler. Çeşitli sınıflandırmalar arasında, Frye için, arketipik eleştiri merkezi bir rol oynar. Frye, bir şiirin, benzer biçimlerin bir sınıfının öğesi olduğu, bu "biçim analoji"lerine türlerin incelemelerinin dayandığı ve bunun geçerli uzlaşımların araştırılmasından kaynaklanması gerektiği görüşündedir. Bu arada edebiyatın ex nihilo (hiçten) ortaya çıktığı hakkındaki romantik önyargıya karşı çıkar. Uzlaşımlar, ona göre tarihsel olarak dolaşan şeyler değildir, arketiplerin statüsünü taşır. Frye'da birçok şey gibi, bu da çeşitli anlamlara gelir ama kesin anlamlı olan, onun zamanlarüstü anlayışıdır. Bununla bir yandan Batı edebiyatında tekrar tekrar ortaya çıkan imge, daha doğrusu simge kastedilmiştir, öte yandan ise arketipik eleştiride genel kurgular da önemlidir ki Frye bunlara "mythoi" der.[44] Mythoi gibi arketipik simgeleri de Batı edebiyatının "kurgu ilkeleri" olarak adlandırır ve arketipik simgelerin "üç ilkesi"ni ayırt eder. Biri tanrılar ve daymonlardan söz eden değiştirilmemiş mitostur. Bundan ayrı bir eğilim "romantik" denen eğilimdir ki "insan deneyimine daha yakın olan bir dünyada açıkça ortaya çıkmayan mitik şemaya" işaret eden eylemdir; nihayet *"realizmde, içeriğe ve sadık bir şekilde yansıtmaya, hikâyenin biçiminden çok önem verilir."*[45]

Şimdi arketipik simgeden mythoi'un nasıl ortaya çıkarıldığına bakalım: Frye, geleneksel kozmolojiye el atar. Yukarda cennet, aşağıda cehennem ve ortada yuvarlak yer kozmos tasarımı. Bu yapı modelini kendi "ilke"sine

taşımaya kalkar. Buna göre, *"anlatı esas sunuşta iki ilkesel hareket vardır: Doğal düzen içinde dairevi bir hareket ve bu düzenden Apokalypse ülkesine, yukarı doğru diyalektik bir hareket. Bu dairenin üst yarısını yazar, romans dünyası ile saflık analojisinden oluşturmaktadır; alt yarı, realizmin dünyasıdır ve deneyim analojisinin dünyasıdır. Frye bütün bunları durağan değil, sürekli hareket halinde gördüğü için mitik hareketin dört ana tipi olduğu sonucuna varır: Romans içinde, deneyim içinde, yukarı doğru ve aşağı doğru. Aşağı doğru hareket trajik olandır, burada çarkıfelek suçsuzluktan suçlanmaya, suçlanmaktan felakete doğru yol alır. Yukarı doğru hareket komik olandır."*[46] Frye, bildik türlerin aslında dört olduğunu savunur: *"Romantik, trajik, komik ve ironik ya da satirik."*[47] İroni ile satiri (hiciv), Frye, hoşlanmadığı "Realizm" yerine kullanır ve "deneyim ülkesi"ne dahil eder. Frye, gerçi hep komedi ve trajediden söz eder ama kastettiği komiklik trajikliktir, yani tür değil, yazma tarzı. Bu dört yazış tarzını sadece analoji olarak görmez, edebiyatın gerçek yapısı sayar. Görüşünün temelinde ise, Frazer, Jung ve Bachelard gibi, mitik tasarımları imajinatif deneyimin gerçek organizyon biçimleri sayması yatar. Ve edebiyat imajinatif deneyimin ifadesi olduğuna göre, der, mitos da edebiyatın kurgu ilkesidir.[48] Frye kozmolojinin de mitik kökenli olduğunu kabul etmesiyle kozmolojiyi de edebiyatın kurgu ilkesi olarak görmüş olur ve bunun mantıki sonucu olarak da "*mitik hareketin dört ana tipi*", gerçek organizasyon ilkeleri sayılır. Üçlü tür öğretisine benzer şekilde ama tabii başka bağlantılarla dört sayısına özel bir işlev yüklenmektedir çünkü Frye devriye simgelerini (*zyklische Symbole*) dört ana döneme ayrılmış görür:

"Bu arada dört mevsim, günün dört bölümü için [...], su hareketinin dört safhası için [...], hayatın dört çağı [...], vb. için tipiktir."[49] Bu bağlamda dört mythoi da dört mevsime paylaştırılır: İlkbahar mythos'u: Komedi vs.

A. Jolles, bu araştırmalar arasında ünlenen kitabı *"Einfache Formen"da* (Yalın Biçimler) (1930) dokuz adet ilk örnek üzerinde durur: Menkıbe, efsane, mit, bilmece, özdeyiş, kasus (novel), memorabile (hatıra) masal ve şaka. Keza N. Fryes *The Anatomy of Criticism* (1957) başlıklı kitabında dört mevsim efsanesine bağlanan dört "ön" yazma tarzından söz eder: Romans–yaz, trajedi–sonbahar, komedi–ilkbahar, hiciv–kış. Todorov'un bu ilk tür örnekleri olarak andıkları ise sözlü ifade biçimlerinin kaynağı olan eylemlerdir: Dua etmekten dua, kendi hakkında konuşmaktan özyaşamöyküsü ve şaşkınca konuşmaktan fantastik edebiyat ürünleri

çıkmıştır. Bütün bu kaynak eylemlerin karşısında yer alan problem de öğrenme merakının tarihdışı substanslar (töz) oluşudur; oysa somut metinlerde yalnızca tarihsel ilişkiler göze çarpar, öyle ki bunlardan çıkarsanan ara adımlar son derece spekülatif etki bırakmakta ve arketiplerin (ön örnek) sınıflandırılması tartışmaya her zaman açık olmaktadır. Mesela efsane bu çeşit bir yalın biçimse, ne diye halk şarkısı da yalın biçim olmasın? Şakanın (espri) yanında anekdot niye aynı yalın biçimden sayılmasın vb.

“Tür” Kuramında Gelişim Modelleri

Gelişim incelemelerinde ilk tarih felsefesi modelleri, **a)** İdealist ve Marksist, **b)** Biyolojist ve Karşıt Görüşler şeklinde özetlenebilir. İkinci grup, determinist yasa hipotezleri olmayan modellerdir. Bunları da, **a)** Dedüktiv–nomolojik, **b)** Deha estetiği esaslı, **c)** Merdiven modelleri, **d)** Sistem değişimi nitelikli gelişim başlıkları altında toplamak mümkün.

Gelişim modellerinin bu ana başlıklarını şöyle özetleyebiliriz:

Tarih ve tarih felsefesini çeşitli alanlarda bakış açısı olarak almak, 18. yüzyıl ortalarında Alman Klasisizmi ve Romantizmi döneminde ortaya çıkar. Mesela romantik Alman şairi ve kuramcısı Friedrich Schlegel’de (1772–1829) biçim kavramının tarihselleştirilmesinin ilk belirtileri görüldüğü gibi, 433. “Athenäum” fragmanı, Schlegel’in tarihsel gelişimi hesaba kattığını ve bununla tarihin yerine tarih felsefesinin geçtiğini açıklar:

“Edebiyat evreninde hiçbir şey olduğu yerde durmaz, her şey oluşmaktadır ve âhenk içinde hareket eder; kuyrukluyıldızların da değişmez hareket yasaları vardır. Ama bu yıldızların hareketi hesaplanıp yeniden dönüşleri önceden belirlenemeden, edebiyatın hakiki dünya sistemi henüz keşfedilmemiştir.”[50]

İşte tarihi, önceden tahmin edilemeyen bir olaylar dizisi değil, gelişim süreci, *a priori* yasallık içinde bir gelişim süreci olarak gören böyle bir tarih felsefesi anlayışı, Alman İdealizmini aşarak yeni tür kuramlarında, özellikle de İdealizmle ilişkisi olan kuramlarda devam eder. Dolaylı bir ilişki, Bovet’de söz konusudur. Hugo’nun *Préface á Cromwell*’ini (1827) kendine çıkış noktası yapar Bovet. Hugo, bu önsözünde üç basamaklı bir insanlık tarihi tasavvur eder: İlkel, antikite ve modern. Bu basamakların her birine ise birer edebi “tür”ü uygun görür: Lirik, epik, dramatik. Ve bu üç türün kaynağı da *İncil,* Homeros ve Shakespeare’dir.[51] Bovet, “epik, lirik ve dramatik”i, “hayatı ve dünyayı kavramada üç temel tarz” olarak açıklar ki

bunlar arasında "sayısız geçitler" vardır ve bir eserin içinde hepsi bir arada bulunabildiği gibi, biri bütünün "jeneratör öğesi" de olabilir.

Jenr'la, Goethe'nin doğal biçimlerle kastettiği şeyi kasteder Bovet. Şöyle der:

"Lirik, inançtır ve de çaresizliktir, destan olaydır ve de tutkudur, yaratıcı olduğu ölçüde; dram, dengeye (arınma) ulaşma çabasında bir krizdir."[52]

Tür teorisinde yalnız Almanya'da değil, Fransa ve Amerika'da da kabul edilegelen, Goethe'nin "drei Grundformen" anlayışıdır. Batı Doğu Divanına eklediği notlar ve incelemelerde yer alan bu "temel" nitelikteki yazının çevirisini vermek isterim.

Edebiyatın Doğal Biçimleri

"Edebiyatın sadece üç hakiki doğal biçimi vardır: Net anlatıcı, coşkun heyecanlı ve bizzat eyleyici: Nesir, nazım ve tiyatro. Bu üç yazma tarzı, bir arada veya birbirinden ayrı varlığını sürdürebilir. En küçük şiirde bunları çoğu zaman bir arada bulabilirsiniz ve üstelik işte bu en dar mekândaki birleşmeleri sayesinde en muhteşem oluşumu ortaya çıkarırlar, bütün milletlerin o en değerli baladlarında açıkça fark ettiğimiz gibi. Eski Grek trajedisinde de bu üçünü aynı şekilde bir arada görürüz ve ancak belli bir zaman sırası içinde birbirlerinden ayrılırlar. Koro, başkişiyi oynadığı sürece nazım üste çıkmıştır; koro daha ziyade seyirci olunca ötekiler meydana çıkar ve nihayet, olayın bizzat ve ailecek toplandığı yerde, koro nahoş ve rahatsız edici hissedilir. Fransız trajedisinde başlangıç nesirdir, ortası dramatik ve tutkulu–coşkulu ilerleyen beşinci perdeye nazım denebilir.

Homeros'un kahramanlık şiiri salt epiktir; halk ozanı hep ön plandadır, olup biteni aktarır o; daha önce kendisine sözü bırakmadığı, konuşmasını ve cevabını önceden haber verdiği hiç kimsenin ağzını açmaya hakkı yoktur. Dramın en güzel süsü olan karşılıklı konuşma parçalarına izin yoktur.

Tarihsel bir konuyu işleyen çağdaş bir doğaçlamacıya pazar yerinde kulak verdik mi anlarız ki net olmak için önce anlatacaktır; sonra ve nihayet heyecanla coşacak ve ruhları peşinden sürükleyecektir. Bu unsurlar böylesine tuhaf bir şekilde iç içe geçirilebilir, edebiyat tarzları sonsuza kadar çeşitlidir; bu yüzden de yan yana veya art arda sıralayabilmek için bir düzen bulmak bu kadar güçtür. Ama eğer bu üç ana unsur bir daire içinde birbirinin karşısına konur da her bir unsurun tek başına hâkim olduğu örnek parçalar aranırsa, o zaman iş bir dereceye kadar kolaylaşır.

Öyleyse bir ya da öbür tarafa eğilim gösteren örnekler toplansın, ta ki nihayet bütün üçünün birleşmesi ortaya çıksın ve böylece bütün daire kendi içinde bütünleşsin.

Bu yolda güzel görüşlere ulaşılır, gerek edebiyat tarzlarının gerekse milletlerin karakterinin ve zevklerinin kronolojik güzel görüşlerine. Ve bu hareket tarzı başkalarına ders vermekten ziyade kendini yetiştirme, eğlenme ve ölçüt kazanmaya yaradığı halde, belki de hem dış tesadüfi biçimleri hem de iç, gerekli eski başlıkları, somut düzene sokacak bir şema koymak gerekir. Ama bunu denemek aynı tabiat bilgisinde, tabiata uygun bir düzeni akla sunmak için minerallerin ve bitkilerin dış özelliklerinin iç öğelerine bağıntılarını bulup çıkarmak kadar güç olacaktır."[53]

Bovet gibi Petersen de (‘25) her bir “tür”ün belli bir dönemin esinlenmesine uygun düştüğü görüşündedir ama “mutlak bir kültür zirvesinde bütün türlerin aynı şekilde meyve verdiğini” ileri sürer.

Macar asıllı Marksist edebiyatçı Lukács, ilk çalışmalarında “biçimlerin yansıtma karakteri”ni kabul eder (tarihsel olguların yansıtılmasıdır bu), *Estetik* başlıklı kitabında ise salt yansıtma ilkesinin aşıldığını görürüz. “Tür”lerin oluşumunu “somut toplumsal tarihsel ihtiyaçlar”a bağlamaya devam etse de “tartışmasız bir gerçek” olarak nitelediği şey, “türler”in “bir kez kurgulandıktan sonra, temel ilkelerin muazzam bir sağlamlık, çekim ve gelişim kabiliyeti gösterdiği”dir.[54] Yani Lukács, estetik olguya, toplumsal–ekonomik olgu karşısında en azından görece bir dinamizm tanımaktadır. Bu dinamizm, “türler”in gelişim sürecini artık düpedüz toplumsal gelişim sürecinin kopyası olarak nitelendirir olmaktan çıkmıştır.

Biyolojicilik ve Karşıt Tutumlar

Brunetière ile Symonds, Darwinciliğin edebi türler kuramına aktarmacılığını yaparlar. Brunetière, Darwin’in görüşünü doğrudan tarihsel süreçlere uygular ve bundan da “tür”lerin gelişimi konusunda tarih felsefesi esaslı bir model çıkar.

Amerikan edebiyat bilimcileri arasında da Darvinist görüşlere 20. yüzyıl başında bir geri dönüş fark edilir. Bu dönüş, Ehrenpreis’ın (1945) gösterdiğine göre eski, Herder’e kadar uzanan bir tarihi gelişim sürecinin yeniden formüle edilişidir. Ama bu uzun sürmez, hemen ardından edebiyat gelişimiyle biyolojik gelişimin bir tutulabilirliğine şüpheler başlar ve nihayet Brunetière’in tutumu tamamıyla reddedilir.

Alman edebiyat bilimcileri arasında 1920’li 30’lu yıllarda tür kuramında gelişimci görüşleriyle Brunetière’e benzeyenler olmuştur ama

daha çok Goethe’nin botanik çalışmalarındaki “*Urform*” (ana biçim) görüşüyle bağ kurma eğilimi sergilerler. Mesela Petersen, bu “ana biçim”den “türlerin karşılıklı yardımlaşmayla doğduğunu”[55] ileri sürer, buna karşılık Petsch, Herder’in tabiat felsefesini andırır bir görüşle, “en yüce birimlere giden yolun böyle ilkel tarzlardan geçtiği”ni savunur.

Deha Estetiğine Dayalı Görüşler

Gelişim sürecinde bireyci–psikolojici görüşler, 1960’lı yıllara kadar sürer. Mesela Seidler’e göre, yazar edebi türleri eğer “onu ilerletiyorsa” kabul eder ama kendisi türleri *“değiştirebilir ve bozabilir de*”[56] ve yazarın bunları kabul edişi de bozuşu da değer yargısının temelini teşkil eder:

“Küçük yazarlar, kişisel yaratıcılık gücü az olan güvensizler, öğretilere nispeten sımsıkı bağlı kalırlar. Ama büyükler... yasalardan kurtulmaya çalışırlar.”[57]

Benzer görüşlere Wellek/Warren’da da rastlanır, Picois/Rousseau’da da. Keza edebiyat eleştirisini kesinlikle bireyci bir ifade estetiği temelinde gören nominalist edebiyat kuramcıları da benzer açıklamalar yapmıştır.

Gelişimi sistem değişikliğinde görenlerin ise başında Formalistler gelir. Tinyanov’un “Edebiyat Gelişimi Üzerine” başlıklı makalesi (1927) Stridter’e göre on yıl süren tartışmanın özeti sayılır.[58] Formalist gerekçenin merkezi, yatay ve dikey incelemenin birleştirilmesidir. Yatay perspektifte süreklilik ile yenilenme ilişkisi üzerinde yoğunlaşılır. Oysa dikey perspektifte, tek tek türlerin sistem içinde değişen statüleri gözetilir. Şklovsky’nin sanatı ‘yabancılaştırma’ olarak niteleyişinde bile yenilenme görüşü, sürekliliğin karşısında kesin olarak öne geçer. Bu anlayışla mesela *Tristram Shandy’* yi dünya edebiyatının en tipik romanı sayar.[59] Sterne’in bu eserini Tolstoy’un *Savaş ve Barış’*ı gibi roman olarak nitelemesi, roman kurallarını zedelemesinden dolayıdır. Formalist görüşün tür kavramında önemli olan, yatayla dikey perspektifin birleştirilmesi, ‘tarih’ (gelişim) ile ‘yapı’nın (sistemin) bağlanmasıdır ki Tinyanov/Jakobson’un *formülü ile: “Her sistem zorunlu olarak gelişim halinde bulunur ve öte yandan da gelişim, zorunlu olarak sistem karakteri gösterir.”*[60]

Genel olarak denebilir ki bu görüşlere göre tarihsel süreç tamamıyla tesadüfi değildir, yapıların, mevcut yapılar bazında yeniden yapılanması olarak nitelenmelidir.

Yüzeysel sınıflandırmalardan kaçınmak; yani bir tek ölçüye dayanmaktansa tür belirlemelerinde çeşitli ölçütlere bir arada başvurmak daha verimli olmaktadır. L. Wittgenstein’ ın (1889–1951) “aile

benzerlikleri" kavramı, edebi türler için böyle çokyönlü ölçütlerden yararlanmayı öngörmüştür. Ona göre bir ailenin üyeleri arasındaki benzerlik, belli özellikler toplamıyla kendini gösterir; aile özellikleri demeti diyebileceğimiz bu özellikler toplamından aile bireylerinden her biri bazen bir, bazen birkaç, bazen de çok pay almış olurlar ama hiçbir zaman bir birey ailenin bütün özelliklerini gösteremez. Wittgenstein'ın bu düşünce modeli zamanımızda birçok kuramcı (mesela Ryan 1981, Fowler 1982, Goch 1992, Suerbaum 1993) tarafından benimsenmiştir. Türler teorisine uygulandığında Wittgenstein'ın düşünce modeli gereğince şöyle bir düşünce modeli çıkmaktadır: Bir edebi tür, "tür" olma niteliğini ancak kendisine dahil edilen metinler birden fazla ortak özellik gösteriyorsa kazanır ama öte yandan da tek eserin o türe dahil olmak için söz konusu özelliklerin hepsini göstermesi şart değildir, aileye ait olmayı kanıtlayacak kadar özellik taşıması yetecektir. Bir eser, farklı türlerin özelliklerini de üzerinde toplayabilir, bu yüzden de söz konusu türlerin her birine dahil edilebilir.

Sonuç olarak edebi türler artık özellikleri sabit, kapalı sistemler değil, birbiriyle ilişkili, birbiriyle karşılaştırılabilir açık sistemler olarak kabul ediliyor, yani türlerin kapsama alanları genişleyebiliyor. Melez tür (*hybride genres*) oluşumları da bu bağlamda devreye giriyor. Bir edebi eserin hangi özelliklerinden dolayı hangi türe dahil edilebileceği meselesi de okuyucunun ve eleştirmenin alımlama ve sezgi gücünü etkili kılıyor.[61]

III. EDEBİYAT ESTETİĞİ

Kelime anlamıyla “estetik”, duyusal algılama öğretisi demektir. Kant, aşkın (*transandantal*) estetikte, bilgi teorisinde estetiğin payını inceler. Felsefi estetik, Baumgarten’in *Aesthetica* adlı kitabından sonra yerleşmiş bir terimdir. Alanı, geniş anlamda sanatın, dar anlamda da “güzel”in problemleridir ve bunları ya betimlemeli (*deskriptif*) ya da ölçütsel (*normatif*) olarak inceler; kısacası güzelliğin yasaları, normları, tarzları (yüce, zarif, trajik vb.) ya da güzelliğin sanat ve tabiatla ilişkisini irdeler.

18. yüzyılda felsefenin bir dalı olarak yeşermeye başlayan estetik, zamanla birçok komşu disiplinle birlikte bazı konu öbeklerine ortaklaşa el atmak durumunda kalmıştır. Güzelliğin felsefesi demek olan estetiği, onun 18. yüzyılda ayrı bir disiplin olması konusunda çaba gösteren Baumgarten, *Aesthetica*’sında (1750–1758) güzelliği duyularla algılanan mükemmellik olarak tanımlarken, estetiği de doğru hissetme kılavuzu olarak görür. Onun gibi Kant da estetik yargıya önem verir. *Yargı Gücünün Eleştirisi* (Kritik der Urteilskraft) adlı eserinde şöyle der:

“Bir şeyin güzel olup olmadığını ayırt etmek için tasarımı akıl yoluyla nesneye bilgi için uygulamıyoruz, tersine hayal gücü sayesinde [...] özneye ve zevk alma veya almama duygusuna uyguluyoruz.”

Günümüzde edebiyat bilimi, estetiğin bir dalı olarak görülmektedir. Çok kereler Hegel’in idealist estetiğine ve onun çizgisine, Benedetto Croce’nin (1866–1952) sezgici, Max Scheler’in (1874–1928) fenomenolojik, Th. Lipps (1889–1941) ve J. Volkelt’ in (1848–1930) psikanalitik estetiğine ve Marx’ın (1818–1883) estetiğine bağlanır. Edebiyat biliminin ilgi alanı ise edebi yaratıcılık, dil yaratıcılığının ilkeleri, biçime ulaşmanın iç yasaları, tipolojik olan, açıklamanın, yorumlamanın kuramlarıdır.

Genel edebiyat bilimi, eskinin poetik, retorik ve stilistik alanlarının yerini almıştır. Ayrıca ulusal üstü çalışıp edebi yaratıcılığın evrensel ilkelerini saptamayı, edebiyatı kavrama ve yorumlama metotlarını ortaya çıkarmayı, içerikle biçim ilişkisini aydınlatmayı amaçlar. Edebiyat biliminin soyutlamalara ve genellemelere yatkın oluşu onu felsefeye yaklaştırır. Güzellik olgusunu, zevk, tat alma, hoşlanma gibi konuları irdeleyen ve felsefe gibi soyut, bilimleşme çabası içinde bir disiplindir estetik. Başlangıçta güzelden hoşlanan (*Liebhaber*) ile güzelden anlayanların (*Kenner*) sahiplendiği bir alanken sonraları sanat tüketicisi (alıcısı) ve sanat

eleştirmeni (edebiyat bilimci), estetiğe karşı daha farklı konumlar geliştirmişlerdir.

Edebiyatın estetik boyutu M. Schödlbauer'in üzerinde durduğu gibi, özellikle bir güzellik deneyimidir:

"Estetik konularda kompetanlık göstermenin arkasına saklandığı koruyucu kalkan teoridir –ki bu da estetik meselelerinde özellikle boz bulanıktır– bu yüzden de duygusal yönden etki edilmenin ötesine gidilmez ve ister istemez deneyimin arkasında kalınır."[62]

Schödlbauer, estetik alanda kompetanlık deneyim sonucu elde edilirken teoriden yavaş yavaş uzaklaşıldığını ve sonunda güzele karşı ruhsal duyarlılık kazanımıyla teoriye gerek kalmadığını belirtiyor. Adorno'nun (1903–1963) Kant'a dayanarak verdiği hüküm, Schödlbauer için de geçerli:

"Güzel bilim yoktur, yalnızca güzel sanat vardır."

Ne var ki estetik, güzelin felsefesi, güzelin bilimi olmak iddiasındadır. Estetiğin kendisi güzel olmak durumunda değildir. Güzellik deneyiminin kuramsallaşma ihtiyacı ve kuramsallaşabirliliği var mıdır? Schödlbauer, bilimle sanat arasında bir yerde gördüğü estetik konusunda iki gerekçe gösterir:

1. Estetik deneyimler akıldışıdır, kurama geçit vermeyen bir deneyim alanı oluştururlar.

2. "Estetik deneyim", çok çeşitli tarz, işlev ve oluşuma dayalı deneyimin tümünü içeren bir kavramdır. Bunları bağlayan şey ise bu deneyimleri özel bir anlamla donatan, onlara kültür yelpazesinden gelme özel bir yer veren bir gelenektir.

Hoşlanmanın rasyonel olarak temellendirilemeyişi, hoşlanmanın güzele duyarlılık, yani bir duygu meselesi oluşu Hume (1711–1776), Baumgarten (1714–1762), Mendelssohn (1729–1786), Kant (1724–1804) gibi estetikçileri uzun zaman tedirgin etmiştir.

Felsefi estetiğin kurucusu olarak bilinen A. Gottlieb Baumgarten (1714–1762), zor şartlar altında yetişmiş, Halle'de felsefe, ilahiyat ve "güzel sanatlar" okumuştur. Aynı üniversitede profesör olunca "dünya bilgeliği" dersleri vermiş, daha sonra Frankfurt/Oder'de "güzel bilimler" okutmuştur. Böylece üniversiteye estetik alanını "duyusal bilginin bilimi", "rasyonel düşünceye uygun öğrenme"yi getiren ilk kişi olmuştur. Baumgarten'in amacı, duyusal deneyimi, felsefi incelemelere layık bir konu haline getirmekti. Aslında çok etkilendiği Leibniz ve Wolff'dan farklı olarak, duyusal algılamayı asla küçümsemiyordu. Ona göre duyusallık

(*Sinnlichkeit*) düşünme yeteneğini (*Verstand*) ve aklı, “daha yüksek anlama yetisi”ne (*Erkenntnisvermögen*) götüren tamamlayıcı bir olguydu. Ve doğru düşünmenin felsefi disiplini olan mantığın yanında yerini alması gereken disiplin, “duyusal bilgi”dir (*sensitive Erkenntnis*), bu ise akıl ve dünya bilgisinin bütünselliğini sağlama açısından gereklidir. Baumgarten, Aydınlanma geleneğine uygun olarak kesin kavramsal tanımlarla tezini savunmuş ve böylece çağdaşlarını etkileyebilmiştir. “Estetiğin amacı, duyusal bilginin mükemmelliğidir. Bununla kastedilen güzelliktir” tanımı Baumgarten’in özlü ve net ifadesinin tipik kanıtıdır.

Çağdaş düşünürlerde izleri bulunan Bolzano (1781–1848) da güzelin seyircide uyandırdığı hoşlanma duygusunu şöyle açıklar:

“Çünkü, onun özelliklerinin birkaçını kavradıktan sonra hakkında bir kavram oluşturmak ne fazla kolaydır ne de açık seçik düşünme zahmetini beraberinde getirir.”[63]

G. Simmel (1858–1918), sanat yaşantısının akıldışılığını, çözümleyici estetik ve metafizik düşünceyle temellendirilemeyişinde görür. C. G. Jung (1875–1961) ise şöyle der:

“Sanat eserindeki akıldışılık, her türlü akılcı tanımlamayla alay eder.”[64]

Kant’ın güzelliği, *Interesseloses Wohlgefallen* (çıkar gözetmeyen hoşlanma) olarak tanımlaması, estetik yargı, estetik tarihi boyunca tartışma konusu olmuştur. K. Fiedler ise hoşa gitme olgusunun alımlayıcının öznelliği ve ruh haliyle bağıntılı olduğunu, dolayısıyla da sanat eserinin kalitesi hakkında bir şey söyleyemeyeceğini belirtmiş ve bu görüşü yankı uyandırmıştır.[65]

Bugünün alımlama estetiğinde ilk düşüncelerden biri sayabileceğimiz bu görüş, güzelin sanat eserinin kalite kontrolünü uzmanlaşmış eleştirmene teslim edecektir.

Edebiyat biliminde temelde birbirinden ayrı iki estetik anlayışı vardır. Bunlardan biri üretim, öteki etki estetiğidir. Üretim estetiğinde (*Alm. Produktionsästhetik*) sanat eserlerinin planlanışı ve üretim süreci ilgi odağıdır. Buna karşılık etki estetiğinde (*Alm. Wirkungsästhetik*) sanat eserleri, yaratıcılarının okuyucuda, seyircide amaçladığı ve ulaştığı etki esas alınarak incelenip değerlendirilir. Aristoteles’ten Lessing’e kadarki tiyatro eserleri, etki estetiğinin klasik örnekleri olarak kabul edilir. Etki estetiği, dar anlamda, W. Iser’in yerleştirdiği alımlama estetiği ve H. R. Jauss’un alımlama tarihi anlayışlarıyla örtüşür. Iser ve Jauss’un edebiyat

kuramlarında “örtük okuyucu” (*impliziter Leser*) ve boşluklar (*Leerstellen*) etki estetiğine getirilen yeni terimlerdir.

Keza Paul Valéry de (1871–1949) başarılı, yani sanat katına ulaşmış eseri, yarattığı etkiyle ölçmüştür. Poetik (edebiyat estetiği) üzerine denemelerinden birinde şöyle der:

“Bu sanatın en yüksek hedefine ancak okuyucusu onun kendi üzerinde yarattığı etkiyi yaratacak daha mükemmel ve gerekli bir ifade tasavvur edemiyorsa ulaşılmış demektir.”[66]

İşte Valéry’nin sözünü ettiği “mükemmel ifade”, edebiyatta biçim denen olgunun sonucudur. Biçim–içerik (özellikle şiirde) ilişkisi hakkında yine Valéry’nin bir benzetmesini aktarmak isterim. Bu bir sarkaç benzetmesi: Simetrik iki nokta arasında hareket eden bir sarkaç. Söz konusu noktalardan biri, ritmin gücünü, hecelerin tınlamasını, hitabetin fiziksel etkisini, kelimelerin alışılmamış birlikteliğinin psikolojik sürprizlerini temsil ederken öteki nokta, eserin içeriğinin, anlamının ilettiği entelektüel etki, gözümüzde canlandırdıklarımız nesneler ve duygular. Sarkaç işte ‘tınlama’dan ‘anlam’a, biçimden içeriğe doğru gidip gelir. Bu bir çeşit simetridir ve biçimle içerik değerlerinin eşitliğini ortaya koyar.[67] Valéry, nesirle nazım arasında ayrım yapar ve nesirde biçimin içerik anlaşıldıktan sonra silindiğini, nazımda (şiirde) ise biçimin kalıcı olduğunu ileri sürer.[68]

Estetiği güzelin felsefesi olarak görmek, doğal güzeli de sanat güzelinin yanında ele almayı beraberinde getirmişti. Ancak Hegel onu yalnızca güzel sanatın felsefesi olarak gördü ve doğal güzeli ilgi alanından çıkardı. Sanat güzelliğini üstün tutuşunu ise *Estetik* kitabının önsözünde şöyle temellendirir:

“Çünkü sanat güzelliği, düşünceden doğmuş ve yeniden doğmuş güzelliktir ve nasıl ki düşünce ve düşünce ürünleri tabiattan ve onun görüntülerinden üstünse sanat güzelliği de tabiat güzelliğinden üstündür.”

Estetik tarihinde önemli isimlerden biri de Walter Benjamin’dir (1892–1940). Onun “özlü şey” anlamına gelen “*das Gedichtete*” kavramı, Almancadaki “*Dichtung*” (edebiyat) kelimesinin etimolojisinden türettiği bir terimdir ve Benjamin bu terimle geleneksel estetik düşüncede biçim–içerik düalizmini ortadan kaldırır.[69]

1961’de, estetiğin, tarih bilinci ve felsefe sistemleri olmadan düşünülemeyeceğini, aksi halde yalnızda şurada burada, yani çeşitli toplum ya da üsluplarda neyin güzel sayıldığını tespit etmenin ilerisine gitmeyen bir “hoşlanma” bilgisi olacağını savunan ise Adorno[70] olmuştur. Adorno

Kant, Lukàcs, Bloch ve Benjamin’den edindiği bilgileri ve müzikle kazandığı estetik kompetansı ile duyarlılığı bir senteze ulaştırmıştır. Benjamin gibi, o da kapalı sisteme karşıdır, dedüktif (tümdengelim) tarzı yerine tek tek, deneme tarzı bağlanmış unsurların yorumundan yanadır. Yorumlamasının nesnesi, özellikle estetik malzemedir ki Adorno burada tabiatla tarihin gerilimini işlenmiş bulur. Ölümünden sonra yayımlanan *Estetik Kuram* (Ästhetische Theorie) (1970) başlıklı fragmanı, modern edebiyatta etkili olmuştur.

Edebiyat bilimci Henning Boetius, felsefe tarihi yelpazesi içinde estetiğin felsefe ekolüne bağlılık bakımından sıralanışını şöyle belirler:

İdealist estetik (Schelling, Hegel), fenomenolojik estetik (Volkert, Lipps), bütüncü estetik (Croce), *ekzistansialist* (varoluşçu) estetik (Heidegger, Sartre), Marksist estetik (Lu-kàcs).[71]

Prag Yapısalcılarının edebiyat kuramına göre her metin ikili bir bileşiktir: Maddesel ve estetik katmandır bu bileşenler. Onların estetik obje adını verdiği bileşen, metinle okuyucu arasında oluşur. Okuyucu metne kendi dil “kompetans”ı ve yine kendi deneyim hazinesi yardımıyla anlamlar yakıştırır.

Estetik ile edebiyat ilişkisi bağlamında terimleşmiş bir kavram da özerk estetiktir (*Alm. Autonome Ästhetik*). 1800’lerde edebiyatın bir sistem olarak bağımsız, başka değerlerden soyutlanmış bir toplumsal eylem alanı olarak yerleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Edebiyatı edebiyat dışı her türlü hedeften ayrı görmek, edebiyattan ve yazardan özel bir bilgi–sezgi beklemek özerk estetikçiliğin ilkesidir ki orijinalliğe, yaratıcılığa verdiği önemle özdeştir. Sanatı, “yüksek” edebiyatı, yığın edebiyatından ayırmak bu görüşün doğal sonucudur. *New Criticism* (Yeni Eleştiricilik) ve metne bağlı açımlama, 20. yüzyılda bu çizginin yeniden belirmesi sayılır.

Bu estetik anlayışlar edebiyat inceleme ve eleştiri yöntemlerine yansıdığı için söz konusu yöntemleri incelerken bunlara tekrar değineceğim.

IV. ÜSLUP BİLGİSİ (STİLİSTİK)

Batı literatüründe "stilistik" terimi, yazılı ve sözlü dil ürünlerinin üslubunu araştırıp özelliklerini ortaya çıkarma ve (veya) iyi ve doğru üslupla yazmak, konuşmak için yol gösterme amacını taşıyan uzmanlık dalına verilen isimdir. Yani stilistiğin bir çözümleyici (analitik) bir de öğretici (didaktik) yanı vardır.

Stilistiğin dilbilimle edebiyat bilimden hangisini doğrudan ilgilendirdiği konusu tartışmalıdır. Her iki bilim dalının üslup ve üslup bilgisi (stilistik) kavramından anladıkları ayrıdır. Hatta Bernd Spillner, stilistiğin en az üç bileşeni içermesi gerektiğini söyler: **1)** Dilbilimsel, **2)** İletişim bilimsel, **3)** Edebiyat bilimsel estetik.

Stilistiğin edebiyat bilimsel estetik bileşeninde metin, üslup etkisi bakımından değerlendirilmeli, yazarın ve dönemin öteki eseriyle bağıntı kurulmalı, estetik yönden değerlendirilmeli ve eleştirel yorumlanmalı, der. [72]

Stilistik, antik edebiyattaki hitabet bilgisinin (retorik) modern uzantısıdır. Hitabetin etkileme, ikna etme, savunma amacıyla güzel konuşma bilgisi olan retorik, asırlar boyu gelişerek bugünkü stilistiği meydana getirmiştir.

Nedir üslup? Üslup, en basit tanımıyla "tarz"dır; edebiyatın dışında da üslup, bu anlama gelir: Giyiniş üslubu (stili), davranış üslubu, mimari üslup vs. Edebiyatta söz konusu, yazma tarzıdır. Yazma tarzının, anlatma tarzının çok çeşitli olduğunu ve aktarılan, işlenen konunun rengini, havasını değiştirebildiğini gösteren güzel bir örnek, Ferid Edgü'nün *Yazmak Eylemi* başlıklı kitabıdır. Üslup denemeleri yapmayı planladığını kitabın önsözünde belirtirken Ferid Edgü, herkesin tanık olduğu toplumsal siyasal bir olayı, 14 Şubat günü İstanbul'un birçok semtinde gerçekleşen bir kepenk kapama eylemini 101 tarzda anlatmak istediğini belirtir. Amacı, "*bir olayın, birden çok yazım olanağının olduğunu göstermek*"tir.

Üslup, sahibinin kişiliğini yansıtır. Fransızcadaki "Le stil, c'est l'homme", bizdeki "Üslub–u beyan, aynıyla insan" sözü, üslubun kişiliğin yansıtıcısı olduğunun özdeyiş halinde ifadesidir. Bu özdeyişin ardındaki gerçeğin ne olduğu konusunu irdelemeye çalışalım.

Bernd Spillner, üslup kuramı ve üslup tanımlarını irdelerken praeskriptiv (normatif) ve deskriptiv (analitik) stil araştırması ayrımını

yapar. Normatif, dar anlamda stilistiktir ve metin üretiminde üslubun öğretimine yöneliktir. Daha çok, okullarda kompozisyon derslerinde, “nasıl yazmalı?” konusunda yapılan alıştırmalardır. Normatif stilistik edebiyat tarihi açısından da önem taşır. Bir yazarın üslubunu değerlendirmeden önce, onun çağında geçerli olan, dolayısıyla onun dayandığı ya da yaratıcılığıyla ayrıldığı üslubu bilmede yarar vardır.

Geleneksel üslup analizinde üslup, daha çok bireysel üslup (*Individualstil*) olarak anlaşılır.

Analitik stilistiğin kolektif yönü, edebiyat bilimi için pek önem taşımaz.

“Stilistik” başlıklı incelemesinde H. Graubner, üslup denen olguyu altı çeşit özelliğiyle ayrı ayrı, çıkış noktası olarak ele alıyor.[73] Bunlar:

1. Ekleme niteliğiyle üslup,
2. Uyum niteliğiyle üslup,
3. Bir normdan uzaklaşma niteliğiyle üslup,
4. Seçmecilik niteliğiyle üslup,
5. Bireysel dil karakteristiği niteliğiyle üslup,
6. Geleneksel dil karakteristiğiyle üslup.

Bu açıklama modellerinin temel özelliklerini sıralarsak şöyle bir tablo ortaya çıkıyor:

1. Ekleme Niteliği

Burda temel ilke, bazı dil olgularının asıl üslup yaratıcısı olduğu, ötekilerin ise üslup sayılamayacağı görüşüdür. İşte üslup oluşturucu olguların ötekilere katıldığı, eklendiği ölçüde metnin üslubundan söz edilir. C. Bally’nin üslup teorisi, dil öğeleri arasında akla uygun öğelerle heyecan öğeleri ayrımına dayanır. Duygusal–heyecan bildiren dil öğeleri, bir metnin üslubunu yaratır. H. Seidler’in üslup öğretisi de benzer bir mantık sergiler. Onun kutupluluğu, dilin akıl–biçim yanı ile mizaç–insani yanıdır ve yalnızca sonuncusu, yani dilin mizaç ve insani özelliklerini yansıtan öğeleri üslubu belirler.[74]

2. Uyum

Bu düşünce modeline göre üslup, bir metnin bütün dil öğelerinin bir bütün olarak kurgulanmış birliğidir. Hareket ettiği nokta, her dil ürününün kendi ölçüsünü kurduğudur. Bu, kanıtlanabilir, kendine özgü bir programdır ki dil uygulamasının ölçütüdür. Uygulama, programa (niyete) ya uyum gösterir (âhenkli) ya da ıskalar (üslup bozulması). Söz konusu düşünce modeli tek tek edebi eserlere yöneliktir ve dil biçimlenmesinin estetik işlevini konu edinir. Bir gazete makalesinin, bir masalın, bir dilekçenin de

tıpkı bir öykü, bir roman gibi kendi üslubu olduğu, bu düşünce modeline getirilen eleştiridir.

3. Normdan Uzaklaşma

Matematik ve Edebiyat (Mathematik und Dichtung) başlıklı ortak kitabın birçok yazarı, Levin, Baumgärtner vd. gibi kuramcılar, bütün bir edebiyat dilini, normal dilden bir uzaklaşma olarak görürler. Bu düşünce tarzının anlaşılabilir uzantısı olarak L. Spitzer, bir yazarın tüm eserlerini, yazdığı yılların alışılmış dilinden bir "ayrılma" diye niteler. Bir metnin üslubunu, mesela Enqvist'e göre, (1964) o metnin farklı dil düzeylerinde görülebilir dil öğeleri, aynı öğelerin çeşitli metin ve metin dışı bağlamlarda ortaya koyduğu ihtimaller belirler.[75]

Üslubu normdan ayrılma olarak tanımlayan bu görüş, "norm" denen ölçütün belirlenmesinin yarattığı güçlükle cebelleşmek zorundadır.

4. Seçmecilik Niteliği

Bu düşünce modeli iki temele dayanır:

a) Seçme, karşılaştırılabilir imkânların varlığını öngörür.

b) Seçilebilir olan, seçilemez olana, zorunlu olana karşıttır.

Her iki dayanak da söz konusu sistemin aynı zamanda güçlüklerini oluşturmaktadır.

Farklı dil imkânları arasındaki seçim, aynı kavramsal anlam için mevcut çeşitli ifadeler arasında yapılan seçimdir. Mesela "baş" ile "kafa" arasındaki seçim, "susar mısın?"la "çeneni tutar mısın?" arasındaki seçim gibi. Üslupta "seçim"i esas almak, eşanlamlılık (synonym) öğretisinin bütün güçlüklerini sırtlanmak demektir. Üslubu eşanlamlılığın bir uygulama alanı olarak görmekten, üslubu bununla tanımlamaktan yana değildir Enqvist. Ona göre üslup, zaten anlamın bir bölümüdür: "Style becomes part of meaning".[76]

Georg Michel, dilin kelime hazinesi, gramer ve fonetik gibi her alanında üslup bakımından önemli öğelerin var olduğu ilkesinden hareket eder.[77] Böylece de dilde "zorunluluk" kavramı, üslup incelemesinde ortadan kalkar ve her üç alanda da yazarın kendi kullanış tarzı onun üslubunu belirler.

5. Bireysel Dilin Tanıtıcı Özelliği

Buffon'un ünlü formülü "Le style, c'est l'homme même" (üslup, insanın ta kendisidir), bireysel dilin tanıtıcı özelliğinin, üslubun tanımını verdiği görüşünde olanların tipik ilkesidir. Münih Ekolü, özellikle Vossler ve Spitzer bu görüşte başı çeker. Üslubu, bireysel dil karakteristiği olarak görmenin temelinde, bireyin biricikliğine idealistçe bir inanç yatar. Bireysel üslup, bireyin dil malzemesini kendine özgü tarzda biçimlemesi, özgürce

yaratıcılığını sergilemesidir. Bireysel üslup, kişinin üslubunda kendini yansıtması, edebiyat biliminden çok edebiyat psikolojisinin, toplum dilbilimin ve psikodilbilimin yandaşlarınca değerlendirilmiştir. Bireyselliğin bireyselüstü birçok şarttan soyutlanamayacağı görüşü güçlendikçe bireysel üslup iddiası zayıflamıştır.

Bireysel üsluptan sonra sanat eserinin üslubundan söz edilmeye başlanmış, bireyin değil, sanat eserinin biricikliği, tekrarlanılmazlığı, bütünlüğü gündeme gelmiştir. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* başlıklı kitabında bu görüşü savunur.[78]

6. Geleneksel Dilin Tanıtıcı Özelliği

Üslubu geleneksel dil karakteristiği olarak gören düşünce modelinde temelde dilin yararcı tarafı vurgulanır. Yani konuşanla dinleyen arasındaki iletişim ilişkisi ve anlaşmanın bireyselüstü iletişim örneği. Üslup belirleyici iletişim gelenekleri farklı katmanlarda ele alınabilir: Tarihsel, toplumsal, işlevsel ve konumsal.

Tarihsel kategorilerin en önemlisi zaman veya dönem üslubudur. Aynı döneme ait dil ürünlerinin bütün sosyal gruplarda, işlev ve konumlarda ortak bazı özellikler gösterdiği gerçeği gözlenmiştir. Belli konulara, belli edebi türlere ve belli dil kalıplarına eğilimin sonucudur bu. Üslup bilgisi, daha geniş anlamıyla edebiyat bilimi, ortaya çıkarır bu eğilimi ama neden böyle olduğunu araştırmak ya da bu soruya cevap aramak görevi onun değildir.

Ayrıca yaş gruplarının ortak üslubu da bu alanı ilgilendirir. Yaşlılık, gençlik üslubu diye nitelenen birer üslup çeşidi vardır. Ayrıca özellikle feminist görüşün üslupta cinsiyet ayrılığının yansımasını, kadının ezilmişliğinin kadın yazarların dilinde de görülebildiğini savunmasıyla “kadın üslubu” terimi stilistiğe girmiştir.

Anlaşma kalıpları, toplumsala yakından bağlı, konuma ve işleve ilişkin olarak da özellikler gösterir. Monolog ve diyaloğun, yazı ve konuşmanın kendine özgü tarzları vardır. Ayrıca bir nesneye yönelik yani nesnel üslubun yanı sıra dinleyiciyi etkilemeyi amaçlayan konuşma, hitabet üslubu ve konuşanın kendini ortaya koymasını amaçlayan öznel üslup vardır. Konuşma konumlarına göre üslup geleneklerini tespit etme çabaları da vardır, mesela haber verme, bilgilendirme niyeti (açıklama, hüküm, tasvir, rapor, hikâye) veya istek konumu (emir, heveslendirme, teklif, rica).

H. Glinz, 1971’de işlevsel metin çeşitleri saptamıştır. Metin üreticisinin ve söz konusu metni okuyan veya kullanan kişinin belli niyet ve

beklentilerine göre farklı metin çeşitlerinin faydacı bir tipolojisini yapar. “Bağlayıcı” (bindende) metinlerle “yön verici” metinler ayrımını yapar. “Bağlayıcı”lara, yazanla okuyanın özdeş, eşit olduğu metinleri (mesela sözleşme, anlaşma gibi) dahil ederken “yön verici”lere, kullananın üretenden üstün olduğu metinleri (mesela rica, savunma) dahil eder, üretici ve kullanıcının güç bakımından aynı düzeyde olduğu hallerde de reklam metinlerini, siyasi söyleşileri ele alır. Üreticinin bilgi ve yetenek bakımından üstün olduğu hallere ise ders kitapları ve açıklama broşürlerini dahil eder.

İşlevsel üslup araştırmalarının temsilcisi Elise Riesel’dir. Riesel’e göre *“Stilistik [...] sözlü eylemin her alanında dilin işleve uygun kullanımı öğretisidir.”*[79] Riesel, dilin özel bir iletişim işlevi yüklendiği beş sözel eylem alanı belirler; işlevsel üslup tiplerini şöyle sıralar:

1) Resmi ulaşım üslubu, **2)** Bilim üslubu, **3)** Basın yayın üslubu, **4)** Günlük iletişim üslubu, **5)** Edebi üslup. Bu üslup tipleri içinde işlevsel ölçütlere göre sınıflandırma yapar: Monolog–diyalog, yazılı–sözlü, edebiyat diliyle–günlük dille. Genel işlev üslubunu alt gruplara ayırır: Mesela basın yayın üslubu içinde haber, yorum, kültür sayfası vs. üslubu gibi.

Kurguya Yönelik, İşleve Yönelik Stilistik

Stilistik, yani üslup bilgisi, bütüncül ve tekdüze bir durum göstermez. Yine de en kalın çizgileriyle iki grupta toplanabilir:

1) Üslubu ekleme, uyum, uzaklaşma ve seçme şeklinde görenler, üslup olgularının özel dil kurgusunu konu edinirler,

2) Bireysel veya alışılmış özellik anlamındaki üslup, stil değeri olan dil öğelerinin işlevsel yorumunu hedefler.

Üslup kavramının dildeki geniş ve tam anlamında bu iki görüş birden söz konusudur.

Üslup Çizgileri

G. Michel, üslup çizgilerini (*Stilzüge*), üslubun karakteristik özellikleri olarak tanımlar. Bu özellikler ve üslup, öğelerinin sıklık, dağılım ve bağlanma esasına dayanır.

Stilistik, temel üslup çizgilerini sınıflandırmak için çeşitli denemelerde bulunmuştur. Tam bir sınıflamanın ancak dilin üç katmanını, kelime, gramer ve fonetik alanlarını, birden hesaba katması beklendiğinden verbal stil (fiili bol üslup), nominal stil (isimlere itibar eden üslup), *paratax* (yan yana dizilmiş cümleler), *hypotax* (iç içe geçmiş yan cümleli bileşik cümle) sınıflaması yetersiz bulunmaktadır. W. Schneider, üç dil katmanını birden

devreye sokan bir üslup çizgisi sınıflamasını bir dizi kavram çifti esasına göre yapar. Bunlar mesela kavramsal–duyusal, özlü–dağınık, amaca yönelik–oynarcasına gibi kavram çiftlerinin belirlediği kategorilerdir.

Üslup çizgisi sınıflandırmasını bir başka edebiyat bilimci, E. Riesel işleve yönelik olarak yaparken mesela bürokrasi üslubunun çizgilerini "resmiyet, nesnellik, aceleci kısalık, sıkı edebi bir biçim, kolay kavranabilirlik" olarak belirler.[80]

Tek tek üslup öğelerinden hareketle üslup çizgisini belirlemede stilistiğin teoride ve uygulamada karşılaştığı güçlükler, görüldüğü gibi az değildir.

Üslup Analizi

Kelime ve Cümle Yapısı Esasında:

Yazarın kelime, cümle çeşitlerinde seçenekleri çoktur. Antik dönemde kelime seçiminde üç üslup düzeyi ayırt edilmişti: Yüksek, orta, alçak. Birkaç örnek verirsek:

Yüksek üslup düzeyi: son uykusuna dalmak
Orta üslup düzeyi: ölmek
Alçak üslup düzeyi: gebermek
Yüksek üslup düzeyi: çehre
Orta üslup düzeyi: yüz
Alçak üslup düzeyi: surat
Yüksek üslup düzeyi: küheylan
Orta üslup düzeyi: at
Alçak üslup düzeyi: beygir

Cümle yapılarında da bileşik, basit cümle çeşitleri, düzgün, devrik cümleler arasında tercihini yapar yazar.

Grafostilistik

Edebi eserde yazı karakterini, noktalamayı da bir üslup öğesi olarak değerlendirme eğilimi vardır. Yazılı metnin aynı zamanda göze hitap etmesi, farklı yerlerde farklı yazı karakterleri kullanılması, paragraf aralarının, satır aralarının da bir anlam ifade edecek şekilde ayarlanması söz konusudur. Max Frisch'in *Der Mensch erscheint im Holozän* başlıklı eserini Türkçeye çevirirken kendisiyle konuştuğumda kitaplarının bu özelliklerine önem verdiğini ve çeviride de buna aynen uyulmasını istediğini öğrenmiştim. Aslen mimar olan Max Frisch'in göze hitap etmeyi önemseyişini anlamak güç değil.

Fonostilistik

Ses esasına dayalı üslup etkisi, fonostilistiğin araştırma alanına girer. Şiirde kafiye, bazı çağrışımların belli seslerle sağlanması gibi hususlar bu alana malzeme hazırlar. Fonostilistik, genellikle seslendirilmiş metinlerle uğraşır. Ayrıca seslerin bazı anlam ilişkisine sahip olduğu, ses semboliği denen bir yorumlama tekniğini beraberinde getirir.

Metin Stilistiği ve Stilistik Semiotiği

Üslup analizinin esas objesi metindir. Antik retoriğin üslup erdemleri olarak saydığı "duruluk" ve "uygunluk" metinde gerçekleşir ve çözümlenir. Stilistik, metin çözümlemelerinde daha ziyade mikrostilistik, üslup çizgilerini inceler. Metin stilistiği daha çok metin dilbilimin alanındadır. Antik retorik figürler denen ve stilistikte Latince terimlerle belirtilen söz sanatlarını metin içinde tespit etmekle yetinmeyip bu figürlerin işlevi üzerinde de durmak gerekir.

Üslup Çözümlemesi Yöntemleri

1. Metin Çeşitlemelerinin Üslup Çözümlemesi

Bu işlem, birden fazla versiyonu (çeşidi) bulunan metinler için söz konusudur. Eğer yazar veya şair eserini bazı değişikliklerle farklı zamanlarda yazmış veya bastırmışsa bunlar noktalama dahil tüm üslup özellikleri bakımından karşılaştırılarak incelenir ve farklar, yaratıcısının edebiyat görüşündeki değişimler olarak saptanır.

2. Üslup Seçeneklerinin Denenmesi

Yazarın kendisi varyasyonlar yapmadıysa, deneysel olarak seçenekler kullanılarak üslup çalışması yapılabilir ve yazarın başka seçenekleri değil de metnindeki üslubu yaratması yorumlanır. Tarihsel metinlerin üslup analizinde o döneme ait sözlük, gramer, poetik kitaplarının ışığı altında çalışmak gerekir.

3. Matematiksel–Niceliksel Üslup İncelemesi

Üslubu elden geldiğince nesnel ölçütlerle inceleme amacı, araştırıcıları istatistiki çalışmalara götürmüştür. Özellikle matematikçilerin başlattığı bir yöntem, kelimelerde harf sayısı, cümlelerde kelime sayısı, fiil başına düşen kelime sayısı, incelenen metin biriminde sıfat, isim, fiil sayısını saptamak esasına dayanır ki elde edilen veriler yetersiz bulunsa da bir kalemde karalanacak gibi anlamsız değildir. Çünkü herhangi bir üslup öğesinin tekrarlanma oranını tespit etmek, metnin genel yorumlanma sürecinde faydalı olabilir. Ayrıca söz konusu yazarın bireysel üslup özelliğini ana çizgileriyle verdiği için anonim eserlerde yazar tespitinde işe yarayabilmektedir.

4. Alımlayıcı (Okuyucu) Anketiyle Üslup Belirleme

Okuyucu faktörüne, alımlamaya önem veren edebiyat görüşünde (alımlama estetiği) eleştirmenin ya da araştırıcının tek başına ölçüt olamayacağı, edebiyat sosyolojisinin kılavuzluğuna ihtiyaç duyulması söz konusudur. Anket yoluyla metinde boşlukların doldurulması, çoktan seçmeli sorularla okuyucunun beklentisi ve tepkisi tespit edilmek istenmektedir. Tek başına yeterli olamayan bu yöntem, üslup çözümlemesinde tamamlayıcı unsur olarak devreye sokulabilir.

İmgesel Yoğunluk

Günlük konuşma dilinde pek çok deyim ve kelimenin imgesel kökenli olduğu, etimolojisinden ve ancak dil uzmanlarınca fark edilirken birçoğu da uzmanlığı gerektirmeyecek kadar kolay fark edilir bir imgesellik sergiler: Metafor ya da benzetme yoluyla elde edilmiş bileşik kelimelerde olduğu gibi (mesela gökdelen, bilgisayar, sicim gibi yağmur, vişneçürüğü, yavruağzı).

Bu gibi kalıp metaforların yanında bilinçli olarak yaratılmış yeni yoğun imgeler, edebiliğin bir ölçütü olarak stilistiği ilgilendirir. Duvar yazılarında, reklam sloganlarında, siyasi parti propagandalarında imgesel yoğunluk, işlevsel bir nitelik içerir.

Özlü ve somut ifade olarak tanımlayabileceğimiz metaforik söylemde kelimelerde ekonomi, yani az sözle çok şey anlatmak esastır. Halk türküleri, atasözleri, din kitaplarından hafızalara işlemiş deyişler, imgesel yoğunluk gösterir; buna son zamanlarda medyanın kalıp ifadeleri, reklam sloganlarının az sözle çok ve kalıcı şey aktarma ilkesiyle katılır. Reklam sloganları ve siyasilerin konuşmaları, etkilemek amacına yönelik tarzlarıyla üslup araştırmalarına elverişli konu alanları sunmaktadır.

Kurmacada İmge Yoğunluğu

Edebi metinlerde imge (imaj), yoğun anlam yükü olan bir tablodur. Yoruma elverişlilik, imgenin en önemli özelliğidir. Edebiyat bilimciler arasında “imge” teriminde tam bir anlaşma yoktur. Göze hitap etmenin (*visuel*) imgede artık ön planda olmadığını belirtirken Joyce “Epiphanie”den (tecelli) söz eder; Pound, bir an içinde düşünsel ve duygusal bir kompleks anlamını beklediği “imaj” terimini kullanır, Höllerer “odak”, “metamorfoz”, “imge anı”nı bir arada dile getiren “an” terimini önerir. Tablo, klasik metinler için kullanılırken modern metinlerde “imge” ve “anlık imge”den söz edilebileceğini söyler J. C. Thöming.[81] Weinrich ise bütün imgeleri metafor düzleminde ele alır.

Bernhard Sowinski, *Stilistik* başlıklı kitabında doğrudan ve dolaylı (*unmittelbar–mittelbar*) imgesellik terimlerini kullanıyor. Ve edebiyatın esasını, yeni yaratılan imgesellikte görüyor. Doğrudan imgeler konusunda şöyle diyor:

"Bir yazarın gerçeklik, anı, tasavvurdan aktarmalı ifadeler kullanmadan, gözle görülür olanı dil aracılığıyla somutlaştırdığı yerde, doğrudan imgesellik vardır."[82] Yani Sowinski'nin "doğrudan imge" derken kastettiği, gerçekte mevcut ya da yaşanmış, hatırlanmış veya tasavvur edilmiş şeyleri imgelerde özetlemektir.

Dolaylı imgelere gelince, bunlar, semantik figürler, daha çok da trope'ler (değişmece) biçiminde bir imge aracılığıyla başka bir anlam ifade ederler. Seçilen, burada söz konusu olan imge, bütünüyle veya kısmen o anlamı çağrıştırır ya da simgeleştirir. Dolaylı imgeler karşısında üslup araştırıcısının işi kolay değildir. Dolaylı imgelere giren üslup öğeleri benzetme, dolaylı betimleme, metonomi, synekdoche, metafor, sembol, parabol, litotes, hiperbolleri tespitle kalmamalı, bunların ilişkilerine, mesela söz konusu imgelerin seçimindeki sebep, motif, dönemle bağıntılara inmelidir.

Şimdi, dolaylı imgelerin niteliklerine sırasıyla daha yakından bakalım: Retorik figürler, söz sanatları olarak da adlandırabiliriz bunları:

Benzetme

Dilin muhtemelen en eski imgesel söylemleri arasına giren benzetmede karşılaştırılan nesneler veya kavramlar bizzat anıldığı için belki de gerçek anlamda tam dolaylı imge sayılmazlar. Benzetmede "gibi" kelimesi, benzeyenle benzetilen arasındaki bağı kurar. Benzetmenin üslup işlevi, anlatılmak istenen şeye somutluk kazandırmak, netlik vermek, pekiştirmektir.

Trope (Değişmece)

Benzetmede öğeler bağ sözcüğüyle birbiriyle ilişkisi içinde ortaya çıkar, oysa tropelerin çeşitlerinde bu öğelerin kaynaşması söz konusudur. Antik retorikte bu kaynaşma süreci tropeleri iki sınıfa ayırma gereğini doğurmuştur: Sınır genişletme (hafif kaynaşma) ve atlama (yoğun kaynaşma) tropeleri.

Sınır genişletme tropeleri, geleneksel retorikte şu hallerde söz konusudur:

1. Periphrasis (Dolaylama),
Antonomasie (Karşıt Anlamlılık)

Betimleme ve özel adların betimlenmesidir. Kelime tekrarlarından kaçınmak için başvurulan bir söz sanatı. Burada söz konusu şey veya kavramın tam karşılığı kelime değil, onun bir eşanlamlısı kullanılır ya da içeriği tanımlanır. En çok sözlüklerde kullanılan bir tarzdır. Edebi metinlerde bu tür tanımlamalara pek rastlanmaz. Ama Antonomasie denen özel ad için tanımlamalar görülebilir. Mesela Atatürk için (yani yerine) Modern Türkiyenin Kurucusu.

2. Synekdoche (Kapsamlayış)

Burada kastedilen kelime yerine kullanılan ifade yoluyla kavram içeriğinin sınırı yukarı ya da aşağı çekilir. Örnekler:

Bir nitelikten bir türe geçiş: Faniler (insanlar yerine).

Bölümden bütüne geçiş (*pars pro toto*): Bir çatı altında (bir evde yerine).

Bütünden bölüme geçiş (*totum pro parte*): Türkler (Türk ordusu yerine) zafer kazandı.

Tekilden çoğula geçiş: Diyoruz ki (diyorum ki yerine).

Çoğuldan tekile geçiş: İngiliz (İngilizler) kurnazdır.

Üründen hammaddeye geçiş: Bir altın (altından bir takı).

3. Emphasis (Tumturak)

Antik retorikte, synekdoche'un yoz bir şekli olarak değerlendirilirdi. Daha sonraları bir söylemin etkili vurgulanması anlamını kazandı. (Mesela Goethe'nin *Faust*'undan pek çok özdeyiş!)

4. Litotes (Arıksayış)

Karşıtın reddi ile vurgulanmış reddin ifadesi: Az değil (çok yerine), kötü değil (iyi yerine).

5. Hyperbol (Abartma)

Sonsuz bir abartma "Sevinçten göklere uçmak", "bedava" (ucuz için) vb.

6. Metonymie (Düz Değişmece)

Synekdoche'un üst kavramı olarak kullanılır, zaman zaman da sınır genişletme tropesi dışında onunla birlikte kullanılır. Sınır genişlemesi synekdoche'den farklı olarak daha çok kavramsal mantıksal olarak nedenselliğe dayanır. Metonymie örnekleri:

Etki sayesinde sebep: "... Yeşil tepelerde çılgınlığın boy attığı o güzel nehrin kıyılarında." (Heine, çılgınlık, şarap–bağ.)

Sebep sayesinde etki: "İçtiği görmezden gelinmeyecek gibiydi." (Ahmet Haşim)

Yazar sayesinde eseri: “Goethe okuyorum.” (Goethe’nin eserlerini okuyorum yerine.)

Kapla yemek: “İki tabak yedi.”

İçindeki ile kap: “Süt dolapta duruyor.”

Kurumla yer: “Ankara’ya döndü.”

Yerle kurum: “Ankara Paris’i onaylıyor. (Türk hükümeti Fransız hükümetinin bir kararını onaylıyor.)

Bir sembolle hukuk düzeni: “Kılıçların gölgesinde yaşamak.”

Metonymieler bugün gazete ve televizyon dilinde, kısalığı nedeniyle sık kullanılmaktadır.

Atlama Tropeleri

Aralarında tamamlayıcı bir bağın bulunmadığı tropeleri H. Lausberg, “*Sprungtropen*” atlama tropeleri olarak adlandırıyor. Ve bunlara metafor, ironi, alegori ve personifikasyonu dahil ediyor.[83]

Metafor (Eğretileme)

Antik retorikte “özlü benzetme” anlamında, benzer iki imge alanını, benzetme sözcüğü “gibi”yi kullanmadan oluşturulan metafor, stilistikte, araştırmacıların çok ilgi duyduğu bir söz sanatı durumundadır. Bir eserde, bir yazarın eserlerinde ya da bir edebiyat akımında metaforları konu alan çok sayıda araştırma, hatta tez vardır. Metaforların biçimsel sınıflandırması şöyle yapılabilir:

İsim metaforları (‘hanımeli’, ‘vezirparmağı’ vb.), sıfat metaforları (‘sivridillilik’, ‘yelkenleri indirmek’ vb.), yıpranmış, ölü veya yeni metaforlar (melûl nazarlar–üzgün bakışlar), geleneksel, halk ağzı metaforlar (‘suyu çıkmak’), şairane metaforlar (‘Göllerde bu dem bir kamış olsam’ [Haşim]), tamlama metaforları (‘akşamın kanatları’), kompozisyon metaforları, kelime metaforları, metin metaforları.

İroni (Tersinme)

Aslında bir anlatım tutumu olan ironi, söz sanatı anlamında, söylediğinin tersini kastetme demektir. Tembel bir kimseye hitaben “Sen bu çalışkanlıkla...” derken ironi yapıyoruz. Edebi metinlerde, özellikle de eski metinlerde bu anlamda ironiyi her zaman tespit etmek kolay değildir. Söz konusu eserin yer aldığı dönemin sosyal şartlarını tam bilememekten kaynaklanır bu zorluk.

Alegori (Yerine)

B. Sowinski’nin atlama tropeleri arasında saydığı alegori, antik retorikte büyük bir düşünce kompleksi tropesi anlamındadır. Mesela devlet teşkilatı

düşüncesinin çeşitli fırtınalı denizlerde yol alması gereken bir gemiyle ifade edilmesi gibi. Ortaçağda, din kitaplarında alegori sanatı yaygındı.

Personifikasyon (Kişileştirme)

Soyut kavramların figürler aracılığıyla kişileştirilmesi, aslında alegorik metin veya imge yorumunun özel bir çeşididir. Alegoride imgeyle kastedilen kavram arasında yoruma elverişli bir benzerlik ilişkisi vardır; oysa bu sembolde (işaretlerde, harflerde olduğu gibi) işaretlenenle işaret arasında sadece keyfi bir ilişki mevcuttur. Soyut kavramların kişileştirilmesi yanı sıra, stilistik cansız nesnelerin canlılara özgü ifadelerle donatılmasına da tanık olur. Genellikle fiildir bunlar: Güneş doğuyor, manzara konuşuyor, gibi.

Sinestezi (Duyulararası Aktarma)

Yunanca birlikte algılamak anlamına gelen, farklı duyu organlarının görev alanlarına ait uyarıları birbirine karıştırmasıyla oluşan bir tür anlam aktarması olarak tanımlanabilecek sinestezi (*Alm. Synästhesie*) edebi ve gündelik dilde sık sık başvurulan bir söz sanatıdır. Acı söz, tatlı bir ses, soğuk bir bakış, çiğ renk gibi.

Stilistiğin uğraştığı alanlardan “edebiyat” yalnızca bir özel alandır. Stilistik genel olarak bütün söz ürünleriyle, pratik yarar beklenen reklam, propaganda, slogan, gazete ilanı, iş mektubu vb. birçok kalıp formla da ilgilenir. Pragmatik (edimsel, kullanımsal) stilistik denen bu dal, edebiyat ürünlerinin içinde bir montaj öğesi işlevinde olduğu durumlarda edebiyat bilimcileri, eleştirmenleri de ilgilendiriyor. Modern edebiyatta bir anlatım tekniği olarak reklam sloganlarını metin dokusuna katan yazarlar var. Mesela Heinrich Böll. Onun birçok romanı, üslup yönünden değerlendirilirken bu tür montajlar irdelenmek durumunda.

Edebi metinleri konu alan stilistikte edebiyat bilimciler arasında isim yapanlar; Leo Spitzer, Wolfgang Kayser, Emil Staiger, Michael Riffaterre, Georg Michel, Hans Graubner, Ruth Liwerski, Elise Riesel, Bernd Spillner, Bernhard Asmuth, Herbert Seidler, Jürgen H. Petersen, Helmut Viebrock, Willy Sanders, Rudolf Zimmer, Urich Püschel, Barbara Sandig, Birgit Thormann–Sekulski.

Georg Michel, eski Demokratik Alman Cumhuriyeti’ndeki stilistiğin ana eğilimlerini özetlerken bunun Marksist–Leninist doğrultunun gereği, **1)** İşlevsel üslupların araştırılması, **2)** Sosyalist bilinçlenme ve ideolojik sınıf kavgası için dilin verimli kullanılışının ortaya çıkarılması, **3)** Sosyalist bir

dil kültürünün geliştirilmesi, **4)** Metin oluşturma, çözümleme ve değerlendirme metotları ve ölçütleri olduğunu belirtir.[84]

Yeni Fransız stilistiğinde strüktüralist (yapısalcı) çizgi M. Riffaterre (d. 1924) ile başlayıp R. Barthes ve T. Todorov ile sürer. İtalya'da stilistiğin önemli ismi B. Terracini'dir (1966'da yayımlanan eseri *Analisi Stilistica* ünlüdür).

İngiltere'de edebiyata dayalı stilistikte W. Empson (1930, 1951), I. Holloway (1953), R. Chapman (1973, 1982), R. Quirk sayılıyor. İngiliz Yapısalcılığında Enqvist, M. Gregory ve J. Spencer'in adı geçiyor.

ABD'de stilistik 1940'larda başlıyor. Avrupa'dan Amerika'ya sığınmış profesörlerin (Roman Jakobsen, Leo Spitzer, Erich Auerbach gibi) bu alanda çalışmaları anılmaya değer. Fransa'da "*explication de texte*", İngiltere'de "*practical criticism*" ve Almanya'da "*werkimmanente Interpretation–Stilinterpretation*" denilen yönteme denk düşen "*new criticism*" Amerikan stilistiğinin en önemli ekolüdür.

Bu araştırıcılar, yaptıkları üslup incelemelerinde birbirinden az çok ayrılan yöntemler uyguluyorlar. Ama hepsinde ortak sayılabilecek iş, üslup öğelerini tespit etmek, metin içindeki işlevlerine yorum getirmektir. Üslup araştırması, en genel deyişle edebi eserin irdelenmesine, onun yorumlanmasına yardımcı olur. Edebiyat bilimci, bir edebiyat eserini incelerken üslubun bir edebi öğe olduğunu, çok önemli olsa da eserin yalnızca üsluptan ibaret olmadığını bilip üslup incelemesinden elde ettiği sonuçları içerik (konu) araştırmasıyla bir senteze ulaştırmayı bilmelidir.

Üslup Araçları

Kelime Hazinesi

Kelime hazinesi, stilistiğin ilk dönemlerinde üslubun temeli sayılırdı ve eskinin üslup araştırmaları, öncelikle kelime hazinesine dayandırılırdı. Gerçi şimdi de stilistiğin önemli bir alanını kelime hazinesinin değerlendirilişi oluşturmaktadır ama bununla yetinilmemektedir. İncelenen eserdeki kelimeler denotativ (göndergesel/temel anlam) ve konnotativ (duygu değeri, duyusal anlam) semantik değerleri, doğrudan ve aktarmalı anlamları, somut ve imgesel değerleri açısından irdelenmektedir.

Bir metnin kelime hazinesinin üslup niteliği, öncelikle biçimsel bakımdan değerlendirilir, mesela istatistiksel olarak belli kelime türlerinin kullanım sıklığı belirlenir. Söz konusu metinde fiillerin sıklığı verbal üslup nitelemesine neden olur. Yeni üslup öğretilerinde verbal üslup nominal üsluptan daha değerli görülmektedir. Sebebi, edebiyatta bu üslubun canlılık

sağlamadaki etkisidir. Tasvirlerde, öykülerde, anlatılarda verbal üslup yeğlenirken bilim, teknik ve ekonomi metinlerinde nominal üslup uygun düşmektedir.

Stilistikte bundan daha önemlisi, kelime hazinesinin semantik (anlambilimsel) değerlendirilişidir. Bu değerlendirme genellikle iki kategoride olur: "*Denotativ*" denen kavramsal esas anlamın belirlenmesi ve "*konnotativ*" denen emosyonal yan anlamlar. Kelimelerin *denotativ* anlamı aşağı yukarı belli ise de konnotativ anlam çoğunlukla sübjektiftir ve ancak kelimenin metin içi kullanılışıyla ortaya çıkar ve söz konusu kelimenin üslup tonunu (*Stilfärbung*) ortaya koyar.

Stilistikte üslup tonu, bir terimdir. Kelimeler, üslup düzeyiyle birlikte belli tonlar kazanırlar. İşlevsel ton ve semantik–ekspresif ton ayrımı yapılmaktadır. "İşlevsel"de, bir kelimenin genellikle kullanıldığı iş alanına göre o alanın kelimesi olarak bilinmesi söz konusudur. Mesela tıpta kullanılan "taburcu olmak" sözü başka bir alanda kullanılırsa yadırgatıcı olur. Keza bir hukuk terimi günlük konuşma dilinin kullanıldığı bir öyküde üslubu aksatır.

"Semantik–ekspresif üslup tonu" aynı metindeki üslup düzeyine bağlı anlamdaş sözcüklerin veya deyişlerin değiş–tokuşunu belirler.

R. Klappenbach, bu tür üslup tonlarını şöyle sıralıyor:

1. Şaka tonu (komik metaforlarla),

2. Samimi ton (hitapta –ciğim'li vb. sözler),

3. Örtmece ton (nahoş şeyleri örterek ifade etmek, şişko yerine tombul gibi),

4. Antik ton (modası geçmiş sözler kullanarak, mesela "emekli" yerine "tekaüt"),

5. Süslü püslü ton (nazlı, gereksiz biçimci sözler: Sizi karşılamak şerefine nail oluyoruz, gibi),

16. Kitabi ton (bürokrasi tarzı sözler, mesela: Evraka dayanarak iddia ediliyor ki...),

17. Abartılı ton (gençlerin moda sözleri: Müthiş eğlendik, korkunç zengin gibi),

18. Küçümser ton (olumsuz anlamlı kelimeler, mesela pisliğin teki),

19. Alaylı ton (hafif küçümseyerek ve ekseri tersinmeyle, mesela aksi öğretmen edasıyla),

10. Küfür tonu (metaforik ifadeyle çoğu zaman hayvan ya da cani adları: Eşek!, haydut! vs.)

11. Kaba ton (ölmek yerine cızdamı çekmek, yemek yerine tıkınmak gibi).

Kelime Üretiminin Üslup Aracı Niteliği

Yazarların geleneksel kelime hazinesine kendilerinin ürettiği yeni kelimeler kazandırması hemen hemen her edebiyatta rastlanan bir olgudur.

Türk edebiyatında Türkçecilik hareketi, dile mal olmuş da olsa Arapça Farsça kökenli kelimelerin yerine Türkçe köklerden yeni kelimeler türetmek, bazen Arapça asıllı kelimeden kurtulmak pahasına yine yabancı kökenli başka yeni bir kelime kullanmak (mesela yerine Ermenice kökenli örneğin) ya da yine Arapça tınlamalı kelimeden kurtulmak için bu kez Farsça bir kelimeyi kullanıma almak (Arapça cihan yerine Farsça dünya) gibi yanılgılara düşmüş de olsa başlı başına bir kültür ve dil hareketidir ve bu boyutlarda başka ülkelerdeki dil hareketlerinden farklı bir görünümdedir. Türkçeciliği veya eskiye bağlı kalmakta direnmeyi bir üslup aracı olarak değerlendiren yazarlarımız da var. Burada Attilâ İlhan'ın romancılıkta bu olgudan nasıl yararlandığını gösteren şu açıklamasını anmak istiyorum:

"Şimdi yine zaman içinde yöreselleşelim: 'Reto' özellikler taşıyan bir roman yazıyorsunuz, ikinci meşrutiyet öncesinde, mütareke'de geçiyor, bu romanın kahramanları nasıl konuşacak? Günümüz aydınlarının sorunsal'lı, katkı'lı, yaklaşım'lı Türkçesiyle mi, yoksa o dönem aydınlarının Osmanlıcasıyla mı? Elbette sonuncusuyla! Yoksa hem onları gülünç ederiz, hem kendimizi. Nasıl Münif Sabri'nin adı Pulat Ataker olamazsa, Münif Sabri öyle Pulat Ataker gibi konuşamaz, konuştu mu, o romancıyı kaldır at kenara, daha tipleme yapmasını bilmiyor."[85]

Dersaadet'te Sabah Ezanları (1981), Osmanlı'nın son zamanlarını konu alan bir tarih romanı. Attilâ İlhan roman dokusunda o dönemden seçtiği kahramanlarını Osmanlıca konuştururken ve bu eski–yeni karşıtlığını yansıtırken figürlerinin inandırıcılığını artırır.

Metne Bağlı Çözümleme Yönteminin Üslup Anlayışı

20. yüzyıl stilistiği üslup anlayışında belli başlı farklılıklara göre ekoller oluşmuştur. Asrın başlarındaki, Elster, Spitzer ve Winkler'in temsil ettiği psikoloji ekolü, Strich ve Petersen'in başı çektiği manevi bilim ekolü, Dilthey, Gundolf, Strich, Walzel, Schneider gibi isimlerin patronajı altındaki tanıtıcı özellik tipleştirmesini esas alan görüş ve Walzel'in yapıya ilişkin yöntemi sayılabilir.[86] Bunlardan Walzel'in yapıya yönelik üslup araştırıcılığı, özellikle fenomenoloji ve gestalt psikolojisi, Fransız metin çözümlemesi (*explication de texte*) ve Amerikan Yeni Eleştiriciliğinin (*New*

Criticism) etkisiyle güç kazanmıştır. Metin kurgusunun ön planda ele alınır olması ve 1950'lerde May, Burger, Kayser, Staiger, Alewyn, E. Auerbach'la zirveye ulaşan metne bağlı çözümlemeye geçişin öncüsü olmuştur. Sistematik üslup açıklamaları o yıllarda hâlâ yok denecek kadar azdır. Yalnızca W. Kayser, müracaat kitabında üslup üzerine ayrıntılı bir bölüm yazar (1948). Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (Dilsel Sanat Eseri) başlıklı bu ünlü kitabında kendinden önceki üslup çözümleme anlayışlarını irdeler, onların zayıf yanlarını ortaya koyar ve sonra da metne bağlı üslup anlayışının doğrularını vurgular. Ona göre eserin "içsel yapı biçimlemesi, dış ve iç, biçim ve öz özdeşliği", bütün dil biçimlemeleri için yegâne uygun üslup anlayışıdır. Bir psikoloji kavramı olan "algılama"yı (*Perzeption*), üslup kavrayışına götüren temel duyusal algılama olarak niteler. Ve bunu Herder'e, Goethe'ye, Moritz'e ve A. W. Schlegel'e dayandırır:

"Üslup, altında şairane bir dünya bulunan bütüncül bir algılamadır; biçimleme güçleri, algılayışın kategorileri, daha doğrusu biçimleridir."

Kayser, metindeki algılama biçimlerinin kolay anlaşılmasına yardımcı olarak nazımdaki ben'i (das lyrische Ich), nazım nesnesini, nesir metinde anlatıcıyı, anlatım tutumunu, yerleştirmeleri, mekân ve zamana ilişkin görüşleri ve hazır dil araçlarını sayar.

Metne bağlı çözümlemenin asıl temsilcisi Emil Staiger'dir. Üslupta sanatçı biçimleyişinin bütünlüğünü vurgular ve şöyle der:

"İçinde eksiksiz bir sanat eserinin –veya bir sanatçının ya da bir devrin bütün yaratısının her türlü yönden birbirine uyduğu– şeye üslup deriz... Sanat eserleri, eğer üslup bakımından kendi içinde bütünlük gösteriyorsa, kusursuzdur."[87]

Staiger'in düsturu: "Bizi saran şeyi kavrarız" ("*Wir begreifen, was uns ergreift*"), üslup ve metin analizinde ilk etkinin, salt yalın duygunun çıkış noktası olduğunu gösterir. Üslup ise metinden ayrılamaz, ayrı düşünülemez, Staiger'in deyişiyle: O tek başına "biçim değildir ama hepsinin toplamıdır".

V. METİN ÇÖZÜMLEMESİNDE

TEMEL PROBLEMLER

1. METİN ANALİZİ

Metne bağlı çözümleme (*werkimmanente Analyse*), aslında çeşitli zamanlarda uygulanmış, moda olmuş, sonra modası geçmiş, eskidi diye bırakılmış ama sonraları yeniden ortaya çıkmıştır. Peter Rusterholz, bunun daha İkinci Dünya Savaşı öncesi uygulandığını ve aşağı yukarı 1945–68 arasında Alman edebiyatı alanında germanistlerce rağbet gördüğünü belirtiyor. Başlangıçta karşı çıktığı, yerini almayı hedeflediği yöntem, pozitivist ve manevi bilime yönelik metottu. O metotlarda metin (daha doğrusu eser), yazarın hayat hikâyesinin bir ürünü veya manevi bilimler yardımıyla çözümlenecek bir obje olarak görülüyordu.

"Analiz" terimi Aristoteles'te, başlangıçta, dil ifadelerinin temelindeki mantık formlarının ortaya çıkarılması anlamındadır. Günümüzde bu terim, anlam genişlemesi kazanarak bilimsel, nesnelleştirici incelemenin, çözümlemenin karşılığı olarak kullanılmaktadır. İncelenen nesnenin biçimine ve işlevine yönelik soruyu cevaplandırmaya çalışmanın edebiyat bilimindeki karşılığı "*Interpretation*" yani "açımlama"dır. Açımlama, bir bakıma yorumlamadır, çünkü okuyucunun söz konusu eserden ne anlam çıkardığını gösterir.

Metne bağlı yorumlama ve açımlama, 1968'e kadar Almanya'da edebiyat biliminde eleştirisiz hüküm sürebilmiştir. 1968 öğrenci hareketleriyle baş gösteren Yeni Marksçılık (*Neomarxismus*) hareketiyle "burjuva yöntemi" olarak nitelenmiş ve itibardan düşmüştür.

Pozitivist yöntemden metne bağlı yönteme geçiş sürecini şöyle özetleyebiliriz:

Üslup analizi ve eser incelemelerinde cevap aranan soru, eskinin araştırdığı kaynak meselesi değil, biçimin dayandığı ilişkiler ağının, sanat eserinin yapısının ne olduğuydu. Yani, artık söz konusu eserin oluşumunu hazırlayan şartlar ve yazarın hayat hikâyesiyle ilgilenilmiyor, gözler eserin kendisine çevriliyordu. Oskar Walzel, *Die künstlerische Form des Dichtwerks* (Edebiyat Eserinin Sanat Biçimi) başlıklı önemli makalesine (1916) Goethe'den şu alıntıyla başlar:

"Sanat eserinde 'ne' sorusu insanları 'nasıl' sorusundan daha çok ilgilendiriyor; ilkini tek tek kavrayabiliyorlar, berikini bütün içinde akılları almıyor."[88]

Konuya yönelme daha kolay olduğundan okuyucunun ve donanımsız eleştirmenin ilgisini çekmesi yaygın bir durum. Edebiyat eserini sanat katına yükselten ise onun biçim mükemmelliği. Biçimin sorgulanmaması, Goethe'yi de tedirgin etmiş olacak ki böyle bir yakınması var.

Fransız dili ve edebiyatı uzmanı Leo Spitzer, bilimsel çalışmalarına dilbilim temelli üslup araştırmalarıyla başlayıp sonra eser yorumlamalarına geçmiştir. Fransız sembolistlerinin sentaks katkılarını incelemiş (1917/1918) ve 1928'de iki ciltlik üslup araştırmaları yayımlamış ve böylece çalışmalarını edebiyat bilimine kaydırmıştır. Amerika'ya sığındıktan sonra 1948'de Princeton'da üslup araştırmalarını sürdüren Spitzer'in Almanya'ya döndükten sonraki alanı, Fransız şiiri inceleme tarihi ve üslup olmuştur.

Spitzer'in metodunda hem araştırıcının sezgiselliği ve öznelliği söz konusudur hem de metne çözümleyici yaklaşım.

Pozitivizme ve manevi bilimci incelemeye karşı çıkışların ikincisi, edebiyat bilimci Emil Staiger'den gelir. 1939 yılında yayımladığı kitabı *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*'de (Yazarın Hayal Gücü Niteliğiyle Zaman) edebiyat bilimin konularını ve ödevini belirlerken şöyle der:

"Edebiyat tarihi, bütün manevi bilimler gibi şu soruyu sorar: 'İnsan nedir?' Ve bütün tarih gibi, insanın zamanın değişimi içinde arka arkaya gerçek olmuş imkânları üzerine bilgi verir. Dilthey'in Nietzsche'ye karşı yönelttiği o cesur cümleye ('İnsanın ne olduğunu yalnız tarih söyler') katılma cesaretini belki artık gösteremez. Ama genç Dilthey'in şu sözüne sağlamca dayanır: 'İnsan varlığının formlarına, ona egemen olan yasalara, tabiatından kaynaklanan görüşlere bakarak tarihi inceleyen kimsede aynı filozofta olduğu gibi, bize nasip olan hakikatin büyük bir kısmı orijinal bir tarzda canlanır.' "[89]

Staiger'i ilgilendiren şey, yazarın ya da şairin neyi nereden aldığı değil, eserinin bize o "bir kerelik yeni durumda" neler verdiğidir. Ama tarihsel–toplumsal perspektifleri tümüyle bir yana bırakmaz:

"[...] Böylece kültür tarihi ve sosyolojik bilgiler reddedilmez. Yaşadıkları dönem bize yabancı olan eski şairler konusunda bu bilgilerden kim vazgeçebilir? [...] Ne var ki şunun bilincinde olmalıdır: Bu bilgiler bizi edebiliğin yalnızca kapısına kadar götürür, esas edebiyat bilimi çalışması, kendimizi yazarın çağdaşı bir okuyucu yerine koyduğumuz zaman başlar."[90]

Staiger, metodunu henüz “*Werkimmanente Analyse*” (metne bağlı çözümleme) diye nitelemez, bir üslup eleştirisinde yoğunlaştığını söyler:

“Dönüp dolaşıp şairin dünyasına geri geliyoruz; bu dünya kelimelerle algılanır, yani bize doğrudan obje olarak sunulmuş olan esere dönüyoruz.”[91]

E. Staiger’in İkinci Dünya Savaşı öncesi gerçekleştirmeye başladığı bu yöntem, Nasyonel Sosyalizmin etkilerinden uzak durma çabasıyla özdeşleştiği için azımsanmayacak bir başarıdır. Edebiyatı, zamanın üstünde (zeitlos) nitelediği sanat kavramıyla birleştirmesi de bu çabanın bir görüntüsüdür.

1955 yılında *Die Kunst der Interpretation* (Yorumlama Sanatı) başlıklı makalesinde esas teorisini somutlaştıran Staiger, teorisini öncelikle Martin Heidegger’in (1889–1976) felsefesine dayandırır. Heidegger’in sanatı temel olay, varlığın asıl yaratıcı yanı (“*Eigentlich Schaffendes des Seins*”) olarak ele alışı yanı sıra açıklayıcı yorumlayıcı anlama kavramını esas alması Staiger’in dikkatini çekmiştir. En öznel duyguyu, bilimsel çalışmanın temel taşı olarak niteler Stai-ger. Bununla kastettiği de metnin sanatsal özelliğinin, mesela ritim ve üslubunun algılanmasındaki belli bir kalitedir. Ritme verdiği özel önem, Gustav Becking’in kitabı *Der musikalische Rhytmus als Erkenntnisquelle* (Bilgi Kaynağı Müzikal Ritim) ile bağıntılıdır. Üslup kavramı ise oldukça kapsamlıdır. Üslubu *“mükemmel bir sanat eserinin –ya da bir sanatçının veya bir dönemin– bütün bakımlardan uyumlu olduğu şey”*[92] olarak tanımlar.

Metne bağlı incelemenin sınırları ve problemleri *Zürih Edebiyat Tartışması* olarak bilinen 1966 yılındaki bir eleştiride irdelenmiştir. Staiger’in Zürih Tiyatrosu’nda verdiği *Edebiyat ve Kamuoyu* başlıklı konferansı bu tartışmaların çıkış noktasını belirlemiştir. Staiger bu konferansında o günlerin güdümlü edebiyatını yermiş ve bu yazarların “ahlaka aykırı” tutumunu vurgulamış, edebiyat piyasasının psikopatlarca işgal edildiğini ileri sürmüştür. Max Frisch, Paul Nizon başta olmak üzere birçok yazar karşı atağa geçmiş, konu genel olarak sanat, tarih ve toplum ilişkisi haline gelmiştir.

Staiger’in yanında eser inceleme yönteminin bir diğer önemli savunucusu Wolfgang Kayser olmuştur. Edebiyatı kendi içine kapalı bir dil dokusu olarak tanımlayan Kayser’in 1948’de yayımladığı kitabı *Das sprachliche Kunstwerk* (Dilsel Sanat Eseri), 1922’de 20. baskıya ulaşan, klasik bir edebiyat bilimine giriş eseri olmuştur. İlk bölümünde vezin

bilgileri veren Kayser, ikinci bölümde öze, ritme, üsluba ve tür bilgilerine yer ayırmıştır. Yorumlama–açıklama (*Interpretation*) tanımı şöyledir:

“*Bir anlam ve işlev birimi oluşturan kompleksin, anlamaya dayalı kavranması ve iletilmesi.*” Staiger “*Interpretation*”da öznel duyguyu vurgularken Kayser objektif olarak kavranabilen form kompleksini esas alır.

2. EDEBİYAT İNCELEMESİ

Bir edebiyat eserinin incelenmesi, içerik ve biçim özelliklerinin saptanmasıdır. Edebiyatın üç ana tarzı olan epik (nesir/anlatı), lirik (nazım/şiir) ve dramatik (tiyatro) arasında bilimsel incelemeye en elverişli ve yaygın olan anlatıda inceleme–araştırma objelerini şöyle sıralayabiliriz:

Anlatıcı: Bir anlatıda okuyucuya konuyu ve olayları aktaran kişidir. Ya birinci tekil kişi olarak aktarır ki bu durumda "ben–anlatıcı"dır ya da üçüncü kişidir, o zaman "o–anlatıcı" söz konusudur. Her iki halde de anlatıcı = yazar diyemeyiz. Ben–anlatıcı bile yazarın kendisi değildir. Yazarı, anlatıcı dahil, eserin bütün figürlerinin toplamı, bileşkesi olarak görmek gerekir. Ancak gerçek gerçekliğin aktarılmasını amaçlayan anı kitaplarındaki ya da otobiyografilerdeki ben–anlatıcı, yazarın kendisidir ama o da anlattığı dönemdeki kişiliğini, yaşantılarını bugünkü "ben"liği açısından anlatır. Demek oluyor ki bu tür eserlerde bile "ben"le yazarın yazdığı zamanki "ben"ini bir tutmak pek doğru olmaz. Kurmaca metinlerde yazarla anlatıcı arasındaki mesafe, üçüncü tekil anlatıda (o–anlatı) çok daha belirgindir. Ayrıca belirtilmesi gereken bir nokta da yazarın eseri boyunca aynı anlatı biçiminde kalmak zorunda olmadığıdır. Ben–anlatıdan o–anlatıya geçişler, ustalıklı bir eserde mesafe ilkesinin özenle ayarlanmasının belirtisidir.

Anlatım biçiminin aynı metin, hatta aynı paragrafta değiştirilerek uygulanışına Ferit Edgü'nün *O* romanından bir örnek:

"Yabancı atladı kamyondan jandarma karakolunun önünde.
Jandarmalar geldiler, yükünü indirmeye yardım ettiler.
Atın ve katırın seni bekliyor.
Senin yokluğunda iyi besledik Muhtarın hayvanlarını.
Katıra yükledik torbaları.
Ata atlayacağım ki, jandarmalar,
Bir çayımızı içmeden gidemezsin, diyorlar.
Geç olacak.
Çayımızı içmeden gidemezsin.
Jandarma karakolunun bahçesinde, demli çaylarımızı içtik.
Ben, acemi binici, ata atladım.
Katırın ipini elime verdiler." (s. 58–59)

Eser incelemesinde üzerinde durulacak önemli bir konu anlatıcı konumunun (*Alm. Erzählsituation*) saptanmasıdır. Burada yazarın anlattığı olay veya konu karşısındaki konumu irdelenir. Aktarılanlar, olimpik, nesnel veya öznel anlatıcı tarafından aktarılabiliyor. Anlatım konumu da anlatım biçimi gibi eser boyunca aynı kalmayıp birinden ötekine geçişler gösteriyor. Olimpik konum, anlatıcının bizzat kendisini hissettirdiği, yani anlatıcının anlatılanların arkasına gizlenip yok olmadığı pasajlarda vardır. Anlatıcı, anlattığı şeylerden kendisini sıyırmış, yorum yaparak, hüküm vererek varlığını hissettirmek istemiştir. Bunu, anlatı dokusunda fiillerin zamanını ayarlamakla (anlattığını geçmiş zamanda, kendi yorum ya da hükümlerini şimdiki zamanda vererek) sağlar. Öte yandan okuyucuya anlattıkları hakkında hesap vermek, onun fikrini sormak da olimpik konumun belirtisidir. "Olimpik" terimi imgesel bir terimdir ve Grek mitolojisinde baş tanrı Zeus'un yaşadığı dağın adı Olympos'u çağrıştırır. Olimpik anlatım için Tanrısal ya da auktorial terimi de kullanılıyor.

Olimpik anlatım tutumuna bir örnek, Erhan Bener'in *Ölü Bir Deniz* (1983) romanından:

"İçinde bir eziklik, bir boşluk. Aylardan, hatta yıllardan beri beklediği, düşlediği an işte bu. Çok mutlu olması gerek şimdi. Bu ânı hep böyle düşünmüştü. Bir yeniden doğuş gibi. Kendisini yepyeni bir insan hissedeceğine inanarak. Belki biraz abartmış olabilir. Ya da daha doğrusu, bir karara varmak için henüz erken. Bir yılanın, bir istakozun kabuk değiştirmesi bile çok daha uzun sürer. Hem de bu anlar çok tehlikelidir. Çok dikkatli olmak gerek." (s. 13)

Mesafeli, yani yansız (*Alm. neutral*) anlatım tutumuna gelince: Bu, anlatıcının kendini anlattıklarından tamamen soyutlama konumudur. Adeta bir seyirci gibi, bir raportör gibi aktararak anlatır olup biteni. Diyalogların olduğu yerde de anlatıcının konumu yansızdır.

Yansız anlatıma bir örnek, Ahmet Altan'ın *Dört Mevsim Sonbahar* (1983) romanından:

"– Ben roman okumam.

– Niye?

Hüseyin hiç düşünmeden cevap veriyor.

– Roman da neymiş abi. Daha ciddi işler var dünyada.

Gene gülüyorum.

– Şöyle güzel bir aşk romanı okumak istemez misin?

– Aşk da neymiş abi... Daha ciddi işler var yeryüzünde.

– Aşktan ve romandan daha ciddi olan neymiş bu dünyada yahu?

Hüseyin, ezber okuyan bir öğrenci gibi, hiç duraksamadan cevap veriyor:

– İşçi sınıfının mücadelesi....” (s. 42)

Kişisel anlatım konumunda anlatıcı, figürlerin arkasına gizlenmiştir, olup biteni onların gözüyle görmektedir. Bu konum, anlatı figürlerinin canlılığını inandırıcı kılmak için seçilmiş gibidir.

Yukarıda saydığım üç anlatım konumunun her birine uygun düşen birer anlatı açısı vardır. “Anlatı açısı” da bir edebiyat bilimi terimidir ve adı üstünde, hangi açıdan bakıldığını belirtmek için kullanılır. İçten dışa ve dıştan içe olmak üzere iki anlatı açısı vardır. “İçten dışa” kişisel konuma uygun düşerken “dıştan içe”, seyirci–yansız anlatı konumundaki anlatıcının seçimidir.

Kişisel anlatıma bir örnek, Erendüz Atasü’nün romanı *Dağın Öteki Yüzü*’nden (1995):

“Burhan’la öyle anlar paylaşmışızdır ki, anımsanması ömre bedel... Burhan ve ben... Eş ruhlar... Zaten hayat nedir ki, uzun bir anımsayıştan başka... Raik’le hep birbirimizi tamamladık. Benim hiçbir zaman tepkilere dönüşmeyen fevri duygularımı Raik hep sezdi önceden ve mantığıyla dengeledi. Böylece kocamla birlikte uyumlu bir ortamda yaşadık. Onun duyguları, nasıl bir inişle çıkışla dalgalanıyordu? Ruhumda buhran fırtınaları hiç esmedi mi? Belli etmezdi. O öleli beri terk etmeyen bu suçluluk niye?” (s. 203)

Anlatım açılarının aynı metinde dıştan içe–içten dışa değişmesine örnek, Attilâ İlhan’ın *Zenciler Birbirine Benzemez* (1957) romanından:

“Al sana akşam! Paris tabii. Büyük havuzun iştahlı fıskiyesi. Kalabalık. Sonra bir heykel: Çırılçıplak, sakallı bir herif, eli şakağında düşünüyor. Düşünsün bakalım. Kaidesinin dibinde, saçları tertemiz taranmış bir çocuk, toprakla oynuyor. Bileğine bir balon bağlamışlar. Mehmet Ali: ‘Balon bir uçsa!..’ diye kuruyor, ‘çocuğu alıp götürse!..’ [...] ‘Üstelik hayalinde uçuruyor balonu. Çocuk bağıra çağıra yükseliyor, kaybolup gidiyor.’” (s. 70)

Öte yandan anlatı tutumları ve anlatı açılarının her birine uygun düşen sunuş biçimleri (*Alm. Darbietungsweise*) vardır. “Sunuş biçimi” ya da “sunuş tarzı” yine bir edebiyat bilimi terimidir ve çeşitleri şöyle sıralanabilir: Yorum, rapor, tasvir, iç monolog, yaşanmakta olanı yansıtma, bilinç akımı. Yorum, olimpik tutuma ve dıştan bakış açısına uygun düşerken

iç monolog, bilinç akımı kişisel anlatı konumuna ve içten dışa anlatı açısına işaret eder. Rapor etme, tasvir ise genellikle yansız anlatı konumunun ve dıştan içe anlatı açısının sunuş biçimidir. Sunuş biçimlerinin ayırt edilebilmesinde güçlük çıkaran, iç monologla bilinç akımıdır çünkü birbirine yakın biçimlerdir. Ayırıcı özellik şudur: İç monolog, figürün mantıklı, tutarlı kendi kendine içinden konuşmasıyken "bilinç akımı", çağrışıma dayalı, zaman ve mekân kategorilerine uymayan, yani kafasından geçenlerdir.

Sunuş biçimlerinden rapor ile betimlemeye örnek olarak Sevinç Çokum'un *Çırpıntılar* (1991) romanından bir alıntı:

"Loş bir kapı önünde durdular. Babası zile bastı. Korhan'ın içinde yine o yabancı duygular dolaştı. Resimlerine benzemeyen, hiç tanımadığı bir yüz belirdi kapıda. Başında bir tülbent vardı. Kısa toparlak gövdesi onlara uzandı. Hayır! Avustralya parklarındaki yaşlılardan farklıydı yüzü, gülümsemesi. Daha bir aydınlıktı. Kadının gözleri bu üç kişiden en çok Esra'da oyalandı. Sonra anaç bir kuşun koca kanatlarını gürültüyle açıp yuvasına yönelmesi gibi, Esra'ya sarıldı." (s. 158)

İç monolog ve bilinç akımı için örnek alıntı, Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* (1983) romanından:

"Sessiz karanlık! Ama pancurlar arasından sızan ölü bir ışık var, biliyorum. Eşyaları göremiyorum artık, bakışlarımdan kurtuldular, susup kendilerine kapandılar, sanki ben olmadan da durdukları yerde kıpırdamadan durabileceklerini söylüyorlar, ama ben biliyorum sizleri: Oradasınız, eşyalar oradasınız, yakınımdasınız, sanki benim farkımdasınız. Arada bir, biri çatırdar, sesini tanırım, yabancı değildir, ben de bir ses çıkarmak isterim ve düşünürüm: İçinde durduğumuz boşluk denen şey ne tuhaf! Saat tıkırdar ve böler onu. Kesin ve kararlı. Bir düşünce, sonra bir başkası. Sonra sabah olmuş, gelmişler. Merhaba, merhaba! Bir uyumuşum, bir uyanmışım, vakit geçmiş uykumu iyi almışım. Geldiler, Büyükhanım, geldiler! Ben beklerken bir tren düdüğü daha. Nereye? Allahaısmarladık! Nereye Fatma, nereye? Gidiyoruz biz anne, İstanbul yasak bize. Yüzüklerini aldın mı? Aldım! Dikiş makinanı? Onu da. Elmaslarını, incilerini? Onlar bütün hayatın boyunca lâzım olacak sana Fatma. Çabuk dön ama! Ağlama anne. Sandıklar, eşyalar trene yükleniyorlar. Daha çocuk doğurmadım, yolculuğa gidiyoruz, uzaklara, kocamla; kim bilir hangi ülkelere sürgünüz biz, trene biniyoruz, bize bakıyorsunuz, el sallıyorum, allahaısmarladık anne, bakın gidiyorum ben uzaklara." (s. 29)

Yaşanmakta olanı aktarmada (*Alm. Erlebte Rede*), anlatıcı, figürün içinden geçenleri, o bunları yaşarken anlatır. Bu sunuş biçimi, –di'li geçmiş zamanla olur ama rapordan farkı, anlatıcının figürü seyretmeyip onun içini okumasıdır. Yaşanmakta olanı aktarmayı hikâye etmekten ayıran, ikisinde de –di'li geçmiş zaman kipi kullanıldığı halde, yaşanmakta olanın aktarılışında ifadenin içinde farklı zamanın söz konusu olabilmesidir. "Yarın bayramdı" örneğinde olduğu gibi.

Şimdi "anlatım tutumu"na (*Alm. Erzählhaltung*) geçelim. Anlatıcının anlattığı konuya, olaylara karşı takındığı tutum çeşitlilik gösterir. Bir ve aynı konunun farklı anlatı tutumlarıyla aktarılması, bambaşka anlatıların ortaya çıkmasına neden olur. Mesela bir "köy" konusu, hoşlanarak, benimsenilerek aktarıldığında güzel yanlarıyla, saflığı, doğaya yakınlığıyla vb. romantik bir anlatı yaratır. Oysa eleştirel bir tutumla anlatılan "köy"de köy hayatının aksayan yanları, olumsuzlukları çoğu kez toplumsal eksileriyle ortaya konulduğunda başka bir eser ortaya çıkar.

Anlatı tutumlarını benimseyici (*Alm. bejahend*), eleştirici (*Alm. kritisch*), yansız (*Alm. neutral*), hicivci (*Alm. satirisch*), parodist (*Alm. parodistisch*) ve mizahçı başlıkları altında sınıflandırmak mümkün.

Benimseyici anlatım tutumuna örnek, Ayla Kutlu'nun romanı *Bir Göçmen Kuştu O*'dan (1985):

"Sabah uyandığımda içimin neşe dolu olduğunu anladım. Bir şey vardı. Değişik, insana sevinç veren bir şey. Kollarımı başımın altında birleştirip, çimenlerin üstünde yatar gibi yatmak ve düş kurmak istedi canım." (s. 238)

Aynı romandan eleştirel anlatım tutumu için bir alıntı:

" ... Kaç ve sığın... Kime? Osmanlı'ya. O Osmanlı ki, savaşa her tutuştuğunda, dağ gibi yiğitleri almış ateşe sürülmüş yağ gibi eritmiş, gelinlerin, kızların yayla misali göğüslerini çorak toprağa çevirmiştir. Yaylanın yiğitlerini, akbabalara yem olsunlar diye, çöllerde bir leş olarak bırakıp kaçmıştır. Ne yapacak bizim gibi artıkları?" (s. 37)

Yansız anlatım tutumuna örnek, Buket Uzuner'in seyahatnamesi *Şehir Romantiğinin Günlüğü*'nden (1988):

"Şehir romantiklerinin fiziksel olarak belirgin bir özellikleri olmasa da çoğunlukla hareketli, aktif insanlar olduklarını söylemek yanlış sayılmaz. Keyiflerine düşkündürler, dünya nimetlerine (özellikle sanat ürünlerine) karşı zaafları vardır, dünyaya ve yaşama karşı meraklıdırlar. Yemekten tarihe, edebiyattan coğrafyaya, sinemadan zaman makinelerine kadar geniş bir ilgi alanları bulunur." (s. 18)

Yansız anlatım tutumu, anlatıcının karşıt görüşlerin temsilcisi işlevini yürüten figürlerin ortasında bulunmasıdır. O figürleri aynı güçte dile getirmekle anlatıcı, onlardan birinin yanında olmadığını gösterir ki yansız, öbür adıyla nesnel anlatım tutumunu romancının asıl yeteneği ve ustalığı olarak gören kuramcılar ve eleştirmenler çoktur.

Parodist anlatım tutumunda bir figürü, olayı ya da üslubu taklit ederek alay etmek asıl amaçtır. Hicivci tutum, eleştirici tutumun aşırılaştırılmasıdır. Mizahçı anlatım tutumunda da eleştiri ve hiciv söz konusudur ama bunlar mizahta güldürme amaçlıdır.

Sırasıyla hicivci, parodist ve mizahçı anlatım tutumları için örnek Aziz Nesin'in *Büyük Grev*'inden (1981):

"Gazeteciler grev olan her fabrika önüne doluşmuş, çat çat flaşlar çakıp pat pat resimler çekiyorlardı. O ülkenin çok yaman şairleri vardı. Grevi desteklemek en başta şairlerin görevi olduğundan, grev üstüne yazacakları şiirlerin esinini almaya buraya gelmişlerdi. Hele o yazarlar... Onlar da grevi desteklemişlerdi. Grevci işçilere şiirler, öyküler okuyorlardı. O işveren yok mu o işveren, sonunda yenilecektir." (s. 66)

"Meddah geleneğimize uyarak,

'Ad ada benzer, yer yere benzer,

Kişi kişiye benzer, kimi er dişiye benzer,

Şey şeye benzer' deyip,

İş bu anlatacağımız olaydaki

Yer ve kişi adlarını söylemeyeceğiz." (s. 56)

"Ötede yiğit işçiler öbek öbek olmuşlar, davul zurna mı desem –diyemem, sonra hangi ülke olduğu anlaşılır– saz mı desem –diyemem, neresi olduğu anlaşılır– keman mı desem –diyemem, anlaşılır– her neyse işte çalgılar çalınıp halay mı çekiyorlar desem –diyemem, neresi olduğu bilinir– horon mu tepiyorlar desem, –diyemem, belli olur– oyun oynuyorlardı. Evet çalgılar çalınıp oyunlar oynuyorlardı. Hah oldu işte." (s. 65)

Edebiyat incelemesinde yazarın "zaman" öğesini nasıl değerlendirdiğini ortaya çıkarmak, özellikle 20. yüzyılın modern anlatımını vurgulamak açısından önemlidir. Zaman öğesi hem konu olarak ele alınabilmekte hem de biçim öğesi olarak anlatının dış ve iç zaman çerçevelerinin belirlenmesinde kullanılabilmektedir. Yeni zaman anlayışının gelenekselden farkı, göreceliliğidir. Anlatıda sunuş tarzları (iç monolog ve bilinç akımı)

zamanın modern algılanışını dile getirmekte, araştırıcı da incelemelerinde bunu ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Zamanı işleme tekniklerinde üç yöntem vardır: Anlatım zamanı (*Alm. Erzählzeit*) ile anlatılan zaman (*Alm. erzählte Zeit*) ilişkisine göre adlandırılan bu yöntemlerde her iki sürenin aynı olması halinde "zaman örtüşmesi" (*Alm. Zeitdeckung*), anlatılan zamanın anlatım süresini aşması halinde "zaman yoğunlaştırılması" (*Alm. Zeitraffung*), anlatım süresinin anlatılan zamanı aşması halinde ise "zaman sündürmesi"sinden (*Alm. Zeitdehnung*) söz edilir. Ayrıca zaman öğesinin yoğunlaştırılmasında başvurulan, anlatıya daha uzun bir zaman süresini almak için uygulanan "geriye dönüş" (*Alm. Rückblende*) tekniği gibi anlatı zamanından ileriye bakış (*Alm. Vorschau*) anlamındaki zaman kategorisi değişimi, anlatının zamana ilişkin özelliğidir. Bir anlatıda bu tekniklere nasıl başvurulduğunu ortaya koymak yine edebiyat incelemesinden beklenir.

Yazını "edebiyat" katına yükselten, biçim–üslup–içerik uyumudur ve üslup incelemesi, edebiyat bilimcinin göz ardı etmemesi gereken önemli bir çalışmadır. Bir önceki bölümde üzerinde durduğumuz stilistik bilgileri, edebiyat incelemesinde uygulayabileceğimiz ana bilgilerdir.

Öte yandan "kurgu", bir edebi eserin incelenmesinde aydınlığa kavuşturulacak önemli bir öğedir. Kurgu ile kastedilen, eserin yapısıdır (inşaası); figürlerin, motiflerin, temel düşüncelerin nasıl yerleştirildiğinin, birbirlerine karşı konumlarının, eser dokusu ve bütünü içindeki işlevlerinin ortaya çıkarılmasıdır kurgu saptama çalışmaları.

Edebi eserlerin incelenmesinde içeriğe yani konuya ilişkin çözümlemede, en küçük konu birimi sayılan motifler, eserde dile gelen düşünceler ele alınır. İçerikle ilgilenmek, biçim ve anlatı özelliklerinin de saptanması koşuluyla olmalıdır. Salt içerik, yani konu incelenmesi, edebiyatın sanatsal yanını ıskalamak demektir.

Tiyatro eserlerinin açımlanmasına gelince... Anlatının tanıtıcı özelliği, olayı aktaran bir anlatıcının aracılığıyken dram, "doğrudanlığı" ile farklıdır. Alımlayıcı, tiyatroda "seyirci"dir, doğrudan doğruya oyunu seyreder, oysa anlatının alımlayıcısı okuyucudur, başkasının (anlatıcının) aktardığını, yani dolaylı olarak alımlar. "Zaman" öğesi de bu farklılığı vurgular: Anlatıda "geçmiş", dramda "şimdi" söz konusudur. Tiyatroda da "geçmiş"i seyirciye sahnede aktaran, ona bilgi veren bir oyuncunun yer aldığı tiyatro türüne epik tiyatro denmesi, anlatının (epik) tiyatroya katılmasını dile getirir. Epik tiyatroda seyirciyi oyun hakkında aydınlatmada, ona açıklamalarda

bulunmada, bazen başka araçlardan yararlanılır: Seyirciye “gerekli bilgileri” projeksiyonla perdeye yansıtmak vb. gibi.

Dramın “doğrudanlığı”, eserin seyirciye oyun kişilerinin dış görünüşü, davranışları, mimikleri ile etki etmesini sağlar. Oyuncuların nasıl olması gerektiği ise reji açıklamalarında eserin yazarı tarafından önceden belirtilmiştir. Sahnelenmeyip salt okunan tiyatro eserinde de reji açıklamaları okuyucuya o bilgileri önceden vermiş olur.

Epik ve lirikten farklı olarak dram, çok sınırlı bir konu kompleksinde yoğunlaşır. Doğrudanlığı ve sahnede oynanması, tiyatro eserini zaman–olay–mekân bakımından iktisatlı olmaya zorlar. Dram kısa bir zaman içinde belli bir olayı sınırlı bir mekânda işler. Aristoteles’in *Poetika*’sında, Eski Yunan’da ve en azından 18. yüzyıl sonuna kadar Fransa’da “üç birlik kuralı” (zamanda, olayda, mekânda birlik) trajedinin başilkesiydi. Lessing’den sonra Alman tiyatrosunda bu ilkeye itibar edilmez olmuşsa da “yoğunluk”, bugüne kadar tiyatro eserini anlatılardan ayıran başlıca özelliklerden biridir.

Volker Koltz, *Dramda Kapalı ve Açık Biçim* (Geschlossene und Offene Form im Drama, Münih, 1975) başlıklı kitabında tiyatro eserindeki “yoğunluk” konusunu ele alır ve bunu, özetleyecek olursak, şöyle açıklar: “Kapalı biçim”, en az sayıda oyuncu, küçük mekân, kısa süre, belli bir son ve bu sona doğru tutarlı–kararlı adımlarla ilerleyen bir olayla sağlanır. Klotz, kapalı biçimi “*Ausschnitt als Ganzes*” (bütün yerine geçen parça) olarak adlandırır. Açık biçime ise “*Das Ganze in Abschnitt*” (parçalar halinde bütün) der. Bu biçim, içinde üç birlik öğesine tam yer vermese de bütünü parçalar halinde göstermeyi amaçlayan dram için söz konusudur ve yine “yoğunlaşma” eğilimi burada da vardır.

Dram analizinde bu tür bir “kapalı” ya da “açık biçim”in saptanmasından sonra bu biçimin ne gibi bir işlevi olduğu sorgulanabilir. Dram kurgusunun dış ve iç biçiminin (*Alm. innere und äussere form*) araştırılmasında dış biçim öğeleri; perde sayısı, nesir veya nazım tiyatro oluşudur. “Üç perde”, Avrupa tiyatrosunun temel kurgusu sayılır. Giriş–gelişme–sonuç şeması, tiyatro terminolojisinde “*exposition–epitatis–peripetie*” olarak anılır ve “*epitatis*”, işlenen konunun olayın tırmanışı, “*peripetie*” de mutlu ya da kötü sonu yani kurtuluş ve felaketi belirtir.

Rönesans tiyatrosuyla birlikte bu üçlü kurgunun beşli kurguya dönüşmesiyle söz konusu evreler daha yaygın işlenir: Birinci perdede giriş, ikinci perdede olayların tırmanışı, üçüncüde doruğa varışı, dördüncüde

dönüm noktası ve "inişe geçiş" beşincide felaket ya da mutlu son. Tiyatro terminolojisinde dram kurgusunda bu tür bir perde işlevi programı, dış biçimle iç biçimin yani kurgulama ile olayın gelişim sürecinin bir arada düzenlendiğini gösterir.

Tiyatro eserlerini komedi, trajedi, dram, trajikomedi vb. türlere ayıran ve içeriğe dayalı klasik sınıflamanın yanı sıra, Klotz ve Kayser, daha çok kurguyu esas alan bir sınıflama getirirler. Kahraman, mekân ve olay öğelerinden hangisini eserin odak noktası yapıyorsa ona göre "Figür dramı" (*Alm. Figurendrama*), "mekân dramı" (*Alm. Raumdrama*) ve "olay dramı" (*Alm. Handlungsdrama*) olarak adlandırılırlar. Mesela mekân dramında kişiler önemini kaybetmiş, yalnızca yan öğeler durumundadır; keza olay dramında önemli olan olaydır, kişiler ve mekân geri plandadır ama asıl "figür dramı"nda kahraman ya da kişiler odak noktasını oluşturur.

Sınıflandırmalardan bir başkası da "hedefe yönelik oyun" (*Alm. Zieldrama*) ile "çözümlemeci oyun"dur (*Alm. analytisches Drama*). İlkinde kurgu, olayın bir hedefe ulaşma sürecini önemserken ikincide olayın yavaş yavaş çözümlenme sürecini göstermek amaçlanmıştır.

Tiyatro eserinde diyalogların dil özellikleri, yani oyun kişilerinin konuşma üslubu, eserin edebiliğinin en önemli kanıtıdır. Çünkü tiyatronun temel öğesi diyalogdur ve kişileri konuşturmadaki özen, tiyatro yazarının ustalığını gösterir.

Tiyatro eserlerinin edebiyat bilimsel incelemesinde yukarıda belirttiğim kurgu–olay ve diyalog özelliklerinin araştırılıp ortaya çıkarılması, sınıflandırılması amaçlanır.

Şiir incelemelerinde önemli ilkeleri şöyle sıralayabiliriz:

Biçim: Edebiyatın temel tarzları olan anlatı (epik), tiyatro (dramatik) ve şiir (lirik) arasında yapılan incelemede şiir, biçim öğesinin çok önemsenmesi gereken bir tarzdır. Çünkü şiirde biçim, yalnızca bir görüntü yapısı değildir; H. Petersen'in deyişiyle "*içerisinde ve sayesinde özün aktarıldığı biricik araçtır.*"[93]

Şiirde en küçük biçim öğesi vezindir (ölçü). Vezin, bizim Divan edebiyatında olduğu gibi hecelerin uzunluk ve kısalığını esas alan belli kalıplara göre ayarlanabileceği gibi hece sayısı (hece vezni) veya Batı edebiyatlarında, mesela Alman edebiyatında olduğu gibi vurgulu–vurgusuz hece esasında olabilir. Vezin, şiirin bir mısrası (dizesi) içindeki hece dizimi ölçüt alınarak düzenlenir.

Mısra sonlarının uyumu (kafiye–uyak), şiir biçim özelliklerinden ikincisi olarak bilinir. Kafiye kalıpları (şemaları) şiir türlerinde klasik biçimlerdir.

Şiirde "ritim" de önemli bir biçim ve öz öğesi sayılır. Ritmin bir biçim öğesi olmakla kalmayıp aynı zamanda öz (içerik) öğesi oluşu, kelimelerin anlamını da etkilemesindendir.

İmgelerin yoğunluğu, şiir dilinin öteki edebiyat türlerinden bir üstünlüğüdür. Dolayısıyla şiir incelemelerinde imge önemli bir yer alır.

İmge, mecaz (metafor), simge (sembol) başta olmak üzere bütün söz sanatları şiiri şiir yapan öğelerdir. Bu nedenle bir şiirin çözümlenmesi, onun o yoğun ve bir çırpıda anlaşılamayan yapısını açımlamakla olur. Vezin ve ritmin bu söz sanatlarıyla bir arada etkisi, şiirin esas büyüsünü oluşturur. Şiirde imgenin önemi üzerinde dururken Wellek ve Warren iki çeşit imge varlığından söz ederler: Bağlı ve serbest imgeler. "Bağlı" imgeler her okuyucunun hayalinde canlanabilen işitme ve kas imgeleriyken "serbest" imgeler görme ve diğer duyularla ilgili olup kişiden kişiye değişiklikler gösteren imgelerdir."[94]

İmgenin eğretileme (mecaz–metafor) ve simgeye dönüşmesi, tekrarlanmasına bağlıdır. Simgede bir süreklilik, bir tekrarlanma varken bir kez karşımıza eğretileme olarak çıkan imge, tekrarlandığı zaman simgeleşir. Goethe'nin simge tanımı, imge–simge ilişkini gösterir niteliktedir:

"Sembol, görüntüyü düşünceye, düşünceyi bir imgeye çevirir; ama öyle ki imgedeki düşünce her zaman son derece etkili ve ulaşılmaz kalır ve her dilde söylenmiş olsa da söylenmezliğini korur." (*Maximen und Reflexionen*, 314)

Şiirde öteki edebiyat türlerinden daha çok yer alan diğer söz sanatlarını fark edip bunları şirin bütünü açısından değerlendirmek, şiir incelemelerinin vazgeçilmez bir görevidir.

VI. EDEBİYAT KURAMLARI

“Kuram” teriminin Batı dillerindeki karşılığı (*Alm. Theorie, Fr. théorie, İng. theory*), Yunanca gözlemek, bakmak anlamındaki theoria, theorein’den gelmedir. Bizdeki eski karşılığı “nazariye” kelimesi de bu anlama işaret eder. Felsefe terimleri sözlüğünde Bedia Akarsu şu tanımı veriyor:

“1) *Yarar sağlamayı ya da uygulamayı amaçlamayan salt bilgi.* 2) *Belli gerçekleri açıklama, yorumlama ya da belirleme biçiminde ortaya çıkan; olayları denenmemiş, yalnızca düşünce ile kurulmuş temeller üzerine oturtan, ama olaylara egemen olarak yeni olguları bulma yolunu gösteren bilimsel öğreti,* 3) *(yeni bilim ve felsefede) deneyle karşıtlık içinde, düşünce ile kazanılmış bilgi, belli olayların ilkelerden kalkarak bilimsel olarak açıklanması ve tek tek bilgilerin genel yasalar altında toplanması, kendilerinden her türlü yasallığın ve tek tek olayların çıkarılabileceği ilkelere göre düzenlenmesi.”*[95]

Edebiyat biliminde teorinin (kuram) ne anlama geldiği sorusuna gelince: Edebiyat bilimci T. Eagleton’un 1983 yılında yayımladığı *Edebiyat Teorisine Giriş*’te ortaya koyduğu gibi, edebiyat biliminde metotlar, temeller (*Alm. Ansätze*) ya da yönelmeler (*Alm. Richtungen*) teori olarak anılmaktadır. Bunun nedeni şöyle açıklanabilir: Geleneksel olarak edebiyat biliminde büyük çapta bir teori ürkekliği, hatta düşmanlığı yaygındır. Ve bu teori antipatisinin temelinde de genel bir edebiyat kavramı yer alır ki bu kavram, yasalara uygunluk arayışını baştan reddeder. Tabiat bilimlerindeki sert teori kavramının tersine “edebiyat teorisi” teriminde daha esnek bir anlayış hüküm sürer. Edebiyat bilimi teorilerinde üç temel tip ayırt edilir: Normatif (düzgü koyucu), deskriptif (betimleyici) ve ampirik (deneyci). Normatif teoriler, örtük ya da açıkça belli bir estetik ya da poetik üzerine kuruludur. Estetik ölçütler ve belirtiler denince de metnin ya da eserin edebi olabilmesi için yerine getirmesi istenen şartlar ve beklentiler kastedilmektedir. Normatifin tersine deskriptif, yani betimleyici edebiyat kuramları tümevarımcıdır (*induktif*). Bunlar mevcut ve sınırlı sayıdaki edebi metin bütüncesinin (*Korpus*) ortak yanlarını ve özel durumlarını irdelemeye çalışır. Betimleyici edebiyat kuramlarının asıl alanı klasifikasyon tipolojilerinin ortaya çıkarılması ve buna dayanarak neyin nereye dahil edilebileceğinin sorgulanmasıdır. Klasik örnek olarak edebi türler kuramı anılabilir. Bu kuramlar, özel edebi metin çeşitlerinin ortak belirtilerini

saptayıp metinlerin ortak payda altında hangi türe dahil edilebileceğini araştırır. Yapısalcı ölçütler (*Ansätze*), keza dilbilimsel edebiyat ve açıklama amaçlı olmayan sistem teorisi dayanakları bu çeşit kuramlardandır. Normatif ve deskriptif kuramların güçlüğü ya tarihsel olumsal (*kontingent*) bir edebiyat kavramını ölçü almaları ya da belli bir metin dağarcığından tümevarımcı genel tarihsel olmayan (ahistorik) edebilik belirtileri saptamalarıdır. Edebiyat biliminin deneyici (ampirik) kuramlarına gelince:

Deneyci edebiyat kuramları, analitik felsefenin bilim ve kuram kavramına uyarlanmıştır. Normatif kuramlardan da deskriptif kuramlardan da ayrı bir konumdadırlar. İlgileri, tek tek metinlere değil, nedensellik bağıntılarına, yasa oluşturmaya ve bir bilimsel problemin çözümü anlamında bu yasallıkların deneysel kontrolüne yöneliktir. Ampirik edebiyat kuramları "Edebiyat nedir?" sorusunun tarihselleştirilmesi ve deneyselleştirilmesiyle ne inceleme alanından ortaya çıkarılırlar ne de bu alana zorla sokulurlar. Bir yandan normatif, en çok da deskriptif temellerle öte yandan ampirik kuramlar arasındaki odak çekişme, inceleme alanının belirlenmesi yanı sıra öncelikle edebiyat bilimsel açımlamaların konumudur.

1. ANTİKİTEDE EDEBİYAT KURAMLARI

"Kuram" kavramını edebiyatın doğuşu ve etkisi üzerindeki düşünceler anlamında aldığımız zaman bunun ilk belirtilerini Eski Yunan edebiyatının ilk verisi *Odysseia* destanında, MÖ 8. yüzyılda görürüz. Homeros bu destanının iki yerinde anlatıcı ozanları sahneye çıkarır ve bir destanın dile gelişi, üretimi ve bıraktığı etkiler üzerine konuşturur. (I. Kitap ve VIII. Kitaplar). Penelope ilk kitapta Phemios'un anlattıklarına gözyaşlarıyla tepki vermiştir, ama oğlu Telemakhos Yunan edebiyatının ilk kuramsal söylemi olarak adlandırılan cevabında ozanın hangi konuyu seçeceğinde özgür olduğunu açıklar ve ozanın halka yeni şeyler aktarmasını över. Ozan, tanrılarla insanlar arasında bir elçi olduğu, tanrıların verdiği ilhamla çalıp söylediği için kendisinin her türlü sorumluluktan uzak olduğunu ileri sürer. Homeros'un *Odysseia*'sındaki bu düşünceler Platon'a kadar kabul görmüştür. Edebiyatın, daha doğrusu edebiyat adına anlatılanların doğru mu uydurma mı olduğu meselesi Aristoteles'e kadar sürmüştür. Kurmacalığın (*Fiktionalität*) henüz kavram olarak yerleşmediği dönemde doğruluk–yanlışlık tartışması yapılıp durmuştur. Pindarus'un koro şiirlerinde (MÖ 5. yy.) şairin toplumdaki yeri üzerine düşüncelere de yer verilir. Edebiyatın ruhsal etkileri ise MÖ 5. yüzyılın sonunda retorik hocası sıfatıyla Sofistleri ilgilendirmiştir. Konuşmanın, hitabetin etkisi Sofistlerin öğretilerinde en önemli meseledir. Gorgias, *Enkomion* adlı eserinde konuşmanın da edebiyat gibi, insan ruhunu doğrudan etkilediğini Troya Prensi Paris'in Sparta kraliçesi Helena'yı kaçırışını anlatırken vurgular. Gorgias'a göre edebiyat da aslında vezinle yazılmış hitabettir, yani alımlayıcının ruhunda mutluluk, heyecan etkileri yaratır; acıma, ürperme ya da özlem uyandırır. Edebiyatın hitabetle aynı kefeye konması ve aynı etkiyi uyandırışının vurgulanması, onun büyüyle, sihirle bir tutulacağı görüşünü ortaya koymuştur; çünkü büyücülükte de yanıltma, varmış gibi gösterme söz konusuydu. Bu görüş, edebiyatta "doğru" mu "yanlış" mı anlatılıyor tartışmasını başka yöne çevirmiştir. Bu yön, edebiyatın asıl alanı olan *illusion*, yanıltmaca, başka deyişle "kurmaca"dır (*fiktion*). Platon, şairlerin gerçek bilgileri olabileceğini reddeder ve onların olsa olsa bazen hakikati tesadüfen yakaladıklarını söyler. *Devlet* (MÖ 380–370) adlı ünlü eserinde edebiyatın insan ruhuna zarar verdiğinden söz eder. İdealar öğretisinin sonucu olarak sanat, ideaları temsil eden nesnelerin bir kopyası (*Mimesis*) diye

tanımlandığına göre bir kıymet ifade etmez, ideaları öğrenmede ya da ahlaki düzelmede katkıda bulunamaz.

Platon'un bu görüşüne tepki, Aristoteles'ten gelir. Aristoteles, onun "*Mimesis*" kavramını, *Poetika*'sında (MÖ 335–323) olumluya çevirir. Taklitçi sanatlarda, ihtimaller ilkesine göre kurgulanmış kurmaca dünyalar sunma imkânlarını görür Aristoteles. Bu olumlu sonuca ulaşmada insanların iletişim kurmadaki çeşitli tavırlarını birbirinden ayırt etmesi önemli bir rol oynar. Yol gösteren iletişimle eğlendirici iletişimi kesin olarak birbirinden ayırır. Alımlayıcı ise söz konusu iletişim durumuna göre çerçevenin gerçek ya da kurmaca olduğunu fark eder.

Poetik tartışmalarda Aristoteles'in *Poetika*'sından çok Platon'un öğretisi etkili olmuştur. MS 1. yüzyılda Pseudo– Longin diye anılan anonim bir yazarın "Yüce Üzerine" yazısı bu etkiyi kanıtlar niteliktedir. Burada edebiyatın (nesir ve nazımın) en önemli kategorisi olarak "yücelik" görülür ve yüceliğin kaynağı ise Tanrısal dehadır. Şairlik–yazarlık yeteneği (*Physis*) ise beceri, temrin, metot (*téchné*) ile yontulmaktır. Aksi halde tumturaklı deyişler, sahte coşku, süslemecilik kaçınılmaz olur. Asıl yüce eserlerde alımlayıcının zihinsel gücü de gereklidir. Bunlar, alımlayıcının da yaratıcılığını, yani şair ve yazarın eserindeki düşünceleri sürdürmesini, yorumlamasını, kısacası edebiyatın üretken işlevine katkıda bulunmasını sağlayan içerik ve düşünce potansiyeline sahiptir. Halikarnaslı Dionyssios'un (MÖ 1. yy. sonu ile MS 1. yy. başı) eserinde, özellikle de eski hatipler ve taklit üzerine yazılarında, Mimesis kavramının klasikçi bir yorumu vardır. Mimesis, dünyayı, tabiatı taklit eden yaratıcı bir iş olmaktan çıkıp klasik büyüklerin (ki kastettiği yalnızca MÖ 5. ve 4. yüzyılın büyüklerinin taklidi değildir) dünyasına nüfuz etmek ve onlar gibi anlatmaktır. Platon'un edebiyatı reddi, Platon'dan önce uygulanmakta olan bir açımlama metodunun yeniden canlandırılmasına götürmüştür. Yani "Homerulleyorese" denen Stoacıların metoduna: Bu tarzda klasiklerin eserlerindeki itici pasajlar yok sayılmakta ve içerdikleri "derin anlam" ortaya çıkarılmaktadır. Yeni Platoncular da felsefi sistemlerinde Platon'dan farklı olarak *Mimesis* kavramını olumlu olarak değerlendirmişlerdir. Mesela Plotinos'a göre sanat, gerçekliğin salt kopya edilmesi değildir. Sanatçı, görüntülerin ardında yatan genel ilkelere nüfuz etmeli ve eserinde bunları ortaya çıkarmalıdır. Poklos'a göre edebiyat ve sanat, gerçeği kopyalarken onu alımlayıcıya açıklayan yardımlardır. Yani estetik ve didaktik etkileşimle Aristotelesçi ayrımcı karşıtlık yeni Platoncularda bir arada bulunur.

Antik edebiyat kuramının bu felsefi ve daha çok etik– metafizik çizgisinin yanı sıra Helenizm'den bu yana filolojik ve yaratımcı–estetik ikinci bir eğilimde vardır: Adını, şair filolog, kuramcı ve kütüphaneci Kyreneli Kallimakhos' tan (MÖ 300–240) alan bu eğilimde edebiyatın yaratıcıları ve alımlayıcıları için kaçınılmaz sayılan bir klasikler listesi vardır ki bunları bilmeden ne şair olunur ne de iyi bir okuyucu. Bu listeye Homeros'tan başlayarak 5. yüzyılın üç trajedi yazarı da dahildir ve onlara nitelik bakımından ulaşmak imkânsız sayılır. İskenderiyeli yazarların, mesela Kallimakhos ve Theokritos'un edebiyat programı, metinlerini yaratırken ilk örnekleri hep göz önünde bulundurmaktadır. Şairin öncü, yol gösterici işlevi bir yana bırakılmış, onun yerine *poeta doctus* denen bilgili, yani önceki yazar ve şairleri yakından tanıyan şair ideali ön plana geçmiştir. Metinlerarasılığın yanında *form* edebiyatın çok önemli bir öğesi sayılır olmuştur. Estetik tat sağlamada uzun anlatının (destan) değil, kısa ve ustalıkla işlenmiş kısa şiirlerin önde olduğu kabul edilmiştir. İskenderiye edebiyat teorisinin doğrudan etkisi Catullus gibi Roma şairlerinde ve Horatius'un *De arte* adlı Poetikasında (MÖ 18. yy.) ve Tibullus, Propertius, Vergilius ve Ovidius'un eserlerinde görülür.

2. POZİTİVİZM

“Pozitivizm” terimi, Latincede “positivies = veri” kelimesinden türetilmiştir ve pozitif sözü olumlu, müsbet anlamındadır. Pozitif bilim, “müsbet bilim” tabiat bilimlerine verilen addır.

Bir felsefe ekolü olan Pozitivizmin asıl filozofu, Fransız Auguste Comte’dur (1798–1857). Pozitivizm kelimesinin de isim babası odur. Felsefeyi gözle görülen şeyler dünyasına indirgemiştir. Pozitivizme göre, yapabileceğimiz tek şey, bize görüntüler olarak sunulmuş olan gerçekleri gerçek olarak kabul etmek, ikincisi, onları belli yasalara göre sınıflandırmak, üçüncüsü, bildik yasalardan gelecekteki olguları önceden görmek ve kendimizi buna hazırlamaktır. “*Savoir pour prévoir!*” Comte’un bu sözlerle formüle ettiği “önceden görmek için bilmek” (bilelim ki önceden görebilelim), bütün bilimin anlamıdır. Bu, Comte’un pek beğendiği öncülü Francis Bacon’ın da görüşüydü.

“Pozitif” kelimesinin Fransızcadaki anlamları, Almancadaki ve Türkçedeki karşılıklarına uygundur. Pozitif, gerçektir (negatif ise gerçek olmayan); pozitif, aynı zamanda yararlı, olumlu demektir (anlamsız, yararsız ve olumsuzun karşıtı). Pozitivizm, pozitif olandan yana olmak anlamında, yalnızca gerçeklerle, toplum için yararlı ve olumlu olanla, kesin olarak sınırları çizilebilenle ilgilenir, metafiziğin muğlak dünyasından ve sonsuz tartışmalarından nefret eder. Burada insan artık evrenin tohumu ve amacı neydi sorusuna cevap aramaktan vazgeçmiş, gözlemlerle ve aklını kullanarak var olan gerçeklerdeki benzerlik ve süreklilik yasalarını öğrenmenin derdine düşmüştür. “Açıklamak” demek, pozitif aşamada, tek tek gerçeklerin, genel bir gerçekle ilişkisini ortaya çıkarmak demektir. Edebiyat biliminde “pozitivizm”in öncüsü, biyograficiliktir (*Alm. Biographismus, İng. Biographical approach*) ve Romantizm akımındaki “deha” (*Genie*) kavramıyla sıkı ilişki içindedir. Bir edebiyat eserinin anlaşılması, analizi için yazarın hayat hikâyesinin bilinmesi gerektiği görüşüdür biyograficilik. Eserle yazarının ayrılmaz bir bütün olduğu inancıyla yazar hayatı bütün ayrıntılarıyla araştırılır, bazen de araştırmanın yönü değiştirilerek eserden yazara ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu durum daha çok, yazarı belli olmayan ya da gizli adla yayımlanmış eserin kime ait olabileceğinin ortaya çıkarılması amacıyla söz konusudur.

Pozitivizmde bilimsel düşüncenin sanat incelemeleri dahil her alanda yüceltilmesinden söz edilebilir. Comte, insanın çocukluğunda ilahiyatçı, gençliğinde metafizikçi, yetişkinliğinde biliminsanı gibi düşündüğünü söyler. (Bkz. *Cours de philosophe positive*.)

19. yüzyılın ikinci yarısında edebiyat bilimi de verilere, elle tutulur gerçeklere yöneldi. Tabiat bilimlerinin metotlarını uygulayarak o bilimlere benzemeye çalıştı. İngiliz edebiyatı, Pozitivizmi Comte'un vatanı Fransa'dan daha çok benimseyen İngiltere'de Pozitivizme yönelen ilk edebiyat oldu. Fransız tarihçisi ve filozofu Hippolyte Taine'in (1828–1893) *Histoire de la litérature Anglaise* (İngiliz Edebiyat Tarihi, 1863) başlıklı eseri çığır açıcı oldu. Taine, bu kitabında edebiyat olayını, ırk (*race*), çevre (*milieu*) ve ânı (*moment*) esas alarak sorguluyordu. *Philosophie de l'art* (1866) başlıklı sanat felsefesi kitabında, Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde (École des Beaux Arts) verdiği derslerini toplar. Bu derslerin temel ilkesi, estetikle botaniğin birbirine benzediği tezidir. Taine, sanat eserlerinin oluşum ve niteliğini doğabilimsel sınıflandırma ve yasallıklarla açıklamaya çalışır. "Bütün eserleri", "Ekol" ve "Akım" gibi büyük gruplandırmalar, önce her sanat eserinin konumunu belirlemeyi sağlar ve öte yandan her sanat eseri de 'ırk', 'çevre' ve 'tarihi an'la belirlenir. Büyük gruplandırma, kabiliyetleri, belli sanatçıları ortaya çıkarır, ikinci sınıflandırma ise onların gizil gelişmeleri için genel çerçeve koşullarını belirler. Taine, sanat üretiminin bu sosyolojik, etnolojik ve doğabilimsel faktörlerini İtalyan Rönesansını, 14. ve 17. yüzyıl Hollanda resim sanatı ve Eski Yunan heykelciliği örnekleriyle anlatır. Sanat eserinin değerini de devrinin ruhunu (*caractére essentiel*) yansıtmasıyla ölçer. Taine'in bu eseri akademik sanat anlayışında, 19. ve 20. yüzyıllarda edebiyat biliminde de uzun süre etkili olmuştur.

Ahlaki davranış biçimlerini kimyasal olaylarla özdeştirerek ele alan ve 19. yüzyılın dünyayı fizik deneyleriyle açıklayabilme inancını gösteren bu eser, sık sık alıntılanan şu cümlesiyle tanınmıştır: "Kötü huylar ve erdemler gözyaşı veya şeker gibi üründür." Taine'in İngiliz edebiyatı tarihi, normatif estetiğe karşı edebiyatı salt sosyolojik bakış açısıyla incelemeyi ilke edinmiş bir edebiyat eleştirisi programıdır. Montesquieu'nün *L'esprit des loix* (1748), Voltaire'in *Denemeler*'i (1756) ve Madam de Stäel'in *De l'Allemagne* (1810) başlıklı kitaplarıyla süregelen akılcı çizginin devamı niteliğindeki bu eserde yazar ve şair, kökeni ve kalıtımla getirdikleri, çevresi (içinde bulunduğu toplum ve iklim koşulları) ve zamanının

oluşturduğu bir koordinat sistemi içinde değerlendirilmektedir. İnsan, yüksek türden bir yaratıktır. Tıpkı ipek böceklerinin ağlarını örmesi, arıların peteklerini yapması gibi, o da felsefe ve edebiyat üretir diyen Taine, biyografik ayrıntılara dayanır ve onları aynı zamanda Hegelci bir tarzda felsefi olarak değerlendirir.

Onun metodu hakkında en belirgin ipuçları, Balzac üzerine yazdığı denemede kendini gösterir. *Essais de critique et d'histoire* (Eleştiri ve Tarih Denemeleri) başlıklı üç ciltlik eserinde (1858–94) yer alan Balzac konulu denemesinde olduğu gibi *La Fontaine et ses fables* (Fontaine ve Fablları, 1861) da biyografyacılık için tipik bir yöntem sunar.

Alman edebiyat ve dilbiliminde Pozitivizmin babası Wilhelm Scherer'dir. *Geschichte der deutschen Sprache* (Alman Dilinin Tarihi, 1868) kitabında Darwin'in kalıtım teorisini esas alır. *Geschichte der deutschen Literatur* (Alman Edebiyatı Tarihi, 1880–83) kitabını da ünlü kategorileri "*Ererbtes*" (kalıtımla alınmış), "*Erlerntes*" (öğrenilmiş), "*Erlebtes*" (yaşanmış) şeylerin üzerine kurar. Tarihsel çizgiyi çiçek açma ve yaprak dökümü gibi, birbirini düzenli izleyen dönemlerden ibaret görür. Onun öğrencisi Erich Schmidt ise tarihçi–genetik metodu savunmuştur. Varlığı, oluşumda fark etmektir bu. R. Heinzel, en tutarlı bir şekilde tabiat yasalarını edebiyatta araştırmaya koyulur. *Über den Stil der altgermanischen Poesie* (1875) başlıklı eserinde bunu uygular.

Pozitivist edebiyat bilimi, daha çok nedenleri, motifleri, tarihi nedenselliği araştırır, tarihsel oluşumu deneysel tespit edilebilene dayandırmaya çalışır. Tabiat bilimlerinin esas ilkesi olan nesnelliğe uygun olarak toplamak, betimlemek, sınıflandırmakla uğraşır. Spekulasyona, metafiziğe karşı çıkar.

Biyografiler, konu ve motif tarihçeleri, üslup paralelliklerinin ve örneklerin, etkilerin tespiti, pozitivist edebiyat biliminin öncelikli uğraşları olmuştur.

Pozitivist edebiyat biliminin temsilcileri, önemli şair biyografilerine imza atmıştır. Winckelmann'ın (C. Justi, 1866–72), Klopstock'un (F. Muncker, 1888), Lessing'in (Th. W. Danzel 1850–54), Herder'in (R. Haym, 1880–85), Goethe'nin (K. Goedeke, 1874, H. Düntzer, 1880, R. M. Meyer, 1895), Schiller'in (J. Minor, 1890) hayat hikâyeleri bu dönemin katkıları olmuştur. Biyografyaların yanı sıra otobiyografiler, yani özyaşamöyküleri de pozitivist yöntemin edebiyatta ilgi ve önem kazandırdığı türlerdir: Goethe'nin *Dichtung und Wahrheit* (Edebiyat ve Hakikat, 1831) başlıklı

eseri özyaşamöykülerinin klasiğidir. Keza büyük yazarların bütün eserlerinin eleştirel baskıları bu dönemin başarıları sayılır.

Edebiyat biliminde pozitivist görüş, W. Dilthey'in manevi bilimler metoduyla yüzyıl dönümünde aşıldı. Dilthey, pozitif bilimleri manevi bilimlerden ayırmış ve ilkindeki "açıklama"nın yerine ikincisinde "anlama"yı geçirmiştir. Felsefi temelde ise Nietzsche'nin tarihçilik karşıtı (antihistorist) görüşleri, Pozitivizmin neden–sonuç zincirine ket vurmuştur ki bu neden–sonuç bağlantısına inanç Pozitivizmin nedenidir.

Edebiyat biliminde Pozitivizme karşı kuramlar oluşmuş ve taraftar bulup (ileriki bölümlerde inceleyeceğimiz gibi) zaman içinde gelişmiştir ama bütün bunlara rağmen yine de Pozitivizmin yeniden canlandırılması "Neopozitivizm"le söz konusu olmuştur ama Neopozitivizmdeki pozitivizm, eser incelemesinde "*tamamlayıcı bilgi*" niteliğinde yazarın hayat hikâyesine, yaşadığı döneme ve yaşantılarına değinmekten ibarettir. Edebiyat bilimci R. Wellek, metin analizinde, eserlerine otobiyografileri sinmiş "öznel" yazarlar söz konusu olduğunda pozitivist yöntemin yararlı olacağını söyler.[96] "Objektif" (nesnel) olarak nitelediği yazarların eserlerinde ise Wellek biyografyacı, yani pozitivist yöntemi bütünüyle reddeder. Wellek'in incelemedeki bu yöntem duyarlılığı önemlidir. Gerçekten de yaşantı edebiyatı dediğimiz türdeki ürünlerin analizinde pozitivist yöntemden yararlanmak kaçınılmazdır.

3. FORMALİZM (BİÇİMCİLİK)

Formalizm, Moskova Dilbilim Çevresi'nin 1915–1930 yılları arasında başlatıp geliştirdiği bir Rus edebiyat bilimi ve edebiyat eleştirisi ekolüdür. Petersburg'da 1916 yılında kurulan ve daha sonra "Opoyaz" adını alan edebi dili araştırma kurumu ile işbirliği halinde çalışmıştır. Fütürizm ile etkileşim içinde bulunan Formalizm, Rus Sembolizmine karşıdır. Rus Formalizmi, biyografik, psikolojik, sosyolojik metotları, dini ve felsefi eğilimleri reddeder. Başlangıçta edebiyatla hayatın kesinlikle birbirinden ayrılması görüşünü savunmuş ve sanat eserinin kendi yasaları olduğu üzerinde ısrar etmiştir. Edebi eseri içerik içindeki üslup araçlarının bütünü olarak alan görüştür. Formalizmin temel terimi "sanat becerisi" (*priyom*) idi ve bir edebi eserin bilinçli yapımı, onun malzemeyi, dilin biçimlenmesini ve konuyu, yani 'gerçekliği' bozmasıydı (*Deformierung*). Formalizm bunları tespit etmek için yeni analiz metotları ve bir edebiyat tarihi kuramı oluşturmuştur. Nesir kuramına en önemli katkı Sklovski'den (1893–1984), nazıma R. Jakobson'dan (1898–1982) edebi gelişime Y. Tinyanov'dan (1894–1943), Sklovski'den, türler sorununa B. Eyhenbaum'dan (1886–1959) gelmiştir.

Sklovski, kurucusu olduğu OPOYAZ'ın[97] üyeleri ve Jakobson'un Moskova dilbilimciler çeresinden genç biliminsanlarıyla birlikte Rus Formalizminin temellerini atmış, bu ekolün en etkili kuramcısı ve temsilcisi olmuştur.

Formalistler, biçim ile içerik ikiliğini, sanat eserini bir "yapıt" olarak görmekle aşmaya çalışmışlardır. İlgilerinin odağında tek tek eserlerden çok edebiliğin genel niteliği sorusu vardır. Araştırmaların tarihsel sürecinde Rus Formalizmi, Prag Yapısalcılarına, 1960'ların yapısalcılığına ve daha sonraki edebiyat kuramlarına etki etmiştir. Formalizm kavramı 1930'lardan sonraki Marksist estetikte küçümsenir olmuştur.

Formalizm, 1920'lerde doruk noktasına ulaşır ama aynı zamanda da Marksizmle kavgaya girişir. L. Trotski ve A. Lunaçarski (1875–1933) gibi, Marksist edebiyat bilimcileri Formalizmi "Eskapizm"in (kaçış) bir çeşidi olarak eleştirdiler. Onlara göre Formalizm, bilinçsiz bir kafanın Avrupa burjuvalığına gizlice kaçışıydı. Rusya'da böylece bastırılan bu görüş Prag Strüktüralizmde (Yapısalcılık) 1930'larda yeniden canlandı. B. Hawranek, B. Trnka, D. Cizevski, J. Mukarjovski, Wellek ve R. Jakobson, keza

Polonya'nın "Tegral edebiyat görüşü"nde (M. Kridl, R. Ingarden) Formalizmin ilkeleri varolagelmiştir. Sonunda ABD'de *New Criticism*, sığınmacı edebiyat bilimcilerinin etkisiyle Formalizmin izlerini taşır.

Formalizm üzerine bu kısa tanıtımdan sonra bu ekolün biraz daha ayrıntılı incelemesine geçelim:

Rainer Grübel, Formalizm ve onun uzantısı Strüktüralizmi irdelediği araştırması *Formalismus und Strukturalismus'*da bu iki edebiyat bilimi ekolünü bir yenilenme (*innovation*) estetiği içinde görülebilmesi nedeniyle 20. yüzyılın gözde yöntemlerini veren ekoller olarak niteliyor. Modernizmin zirveleri olarak kültür tipolojisinde *Avangardist* sanata Fütürizme ve Dada'ya; Sürrealizme, soyut resme, somut şiire ya da 'nouveau roman'a yakın.[98] Formalizmin temsilcileri, metne bağlı incelemeciler gibi, Pozitivizme ve düşünce tarihi bağlantılı yönteme, edebiyatın kültürel–tarihsel ve ekonomik koşulların nedenselliğiyle anlaşılabilirliği inancına karşı çıkmışlardır. Edebiyatı ve genel olarak sanatı, mevcut gerçekliğin bir aynası olarak görmeyi reddederler. Onlarca sanat ve edebiyat kendine özgü, kendi değerleri olan, başlı başına bağımsız bir fenomen sayılmaktadır.

A. Hildebrand'ın biçim estetiği ile O. Walzel'in "Gestalt" estetiğinden ve Alman anlatım morfolojisinden esinlenen Formalistler, edebiyatı edebiyat dışı olaylarla ve kurallarla açıklamamayı ilke edinirler.

Roman Jakobson, Formalist düşüncenin esası olarak 'signans' ile 'signatum' ve gösterge ile kavram arasındaki ilişkinin temelden değiştirilmesini görmüştür. Buna karşılık edebiyat bilimci A. Hansen–Löwe, Formalizmi üçe ayırır:

1) Egemen paradigmatik redüksüyon,

2) Syntagmatik fonksiyon,

3) Pragmatik.

Hansen–Löwe, Formalist ekolün temel ilkesi olarak "yabancılaştırma"yı ("ostraneniye") görür. Jakobson ve Hansen–Löwe böylece Formalist düşüncenin iki kutbunu, poeto–linguistik ve edebi–estetik uç noktalarını oluştururlar. Edebi–estetik kutbun temsilcileri; mesela Eyhenbaum, Sklovski, Tomaşevski, Tinyanov sanat olaylarının estetik etki tarzını dil sanatı, plastik sanatlar ve film sanatının araştırma alanındaki çıkış noktası olarak görür.

V. Sklovski "yabancı" kavramında Aristotales'e dayanır. Aristotales edebiyatın dilini "yabancı, şaşılası, benim olmayan (*ton me idiotikon*) diye

nitelemiştir. Ama Sklovski, Aristotales’ten farklı olarak, malzemenin yabancılaştırılması işini (buna da ‘Yeni Görmek’ der), estetik algılamanın koşulu sayar.

“Bizim için hayatı algılamayı yeniden sağlamak, nesneleri hissedilebilir, taşı taş gibi yapmak için, sanat dediğimiz şey mevcuttur. Sanatın amacı, bize nesneye karşı bir his vermektir, yeniden fark etmek demek değil, görmek demek olan bir his. Sanat bu işte iki hileye başvurur: Nesneleri yabancılaştırmak ve biçimi karmaşıklaştırmak, bu sayede algılamayı güçleştirmek ve algılama süresini uzatmak. Çünkü sanatta algılama süreci, kendi başına bir hedeftir ve uzatılması gerekir. Sanat, bir şeyin oluşumunu yaşamak için bir araçtır, artık oluşumu tamamlanmış bir şey, sanat için önemsizdir.”[99]

Edebiyatın en önemli becerisi saydığı “yabancılaştırma”nın tekniğini Tolstoy’dan örneklerle anlatır Sklovski. Bir imgenin yalnızca bir ayrıntısını tespit edip vurgulamak gibi. Tolstoy bir savaş tasvirinde “*çiğneyen ıslak bir ağız*”[100] ayrıntısını böyle vurgular.

Bu estetik anlayışı, modern “*innovation*” (yenilenme) estetiğinin bir çeşitidir. Innovation estetiği arkaik–mitik düşünülmüş “şairane” dille günlük–pratik “kavramsal” dil, entellektüel–felsefi “diskursif” dil ayrımına dayanır. Bu görüşün kökeni, romantik Alman yazarı August Wilhelm Schlegel’dir (1767–1845). Rus dilbilimine aktarılan Romantik Alman dil felsefesine dayanarak ve Fütüristlerle, Konstrüktivistlerle uyum içindeki Sklovski’nin yabancılaştırma estetiği, Potebnya’nın şairane sözü imgesel sembol olarak alması, modern sembolistlerin intuitiv estetiğine uyar.

Edebiyat dili konusunda Sklovski’nin görüşü şöyle:

“Şairane dilin tınlama yapısını, kelime hazinesini, kelime dizimini ve semantik kurgularını araştırdığımızda, her yerde aynı sanatsal belirtiyle karşılaşırız: Algılamayı otomatizmden kurtarmak için özellikle yaratılmıştır: Onu görme tarzı, yaratıcısı tarafından kasıtlı olarak sağlanmıştır, ‘sanatlı’ kurgulanmıştır ki algılama dursun ve yoğunluk ve süre bakımından en yüksek dereceye varsın, bu arada da nesne mekânsal genişlemesiyle değil, zamansal sürekliliğiyle algılansın. Şairane dil, bu şartları yerine getirir. Aristoteles’e göre bu, yabancılaştırıcı ve şaşırtıcı bir biçimde etki etmeli; uygulamada bu, yabancı bir dildir: Asurlularda Sümerce, Ortaçağda Latince, İran edebiyatında Arapçamsılık [...] ya da halk şarkısında, edebiyat diline yakın bir yüksek dil.”[101]

“Şiir Dilini Araştırma Grubu” Opoyaz’ın ileri gelen temsilcilerinden Sklovski (1893–1984), *Nesir Kuramı* (O teorii prozi, Moskova, 1927), başlıklı kitabında sanatın aslını sanat becerisi olarak nitelerken şiirselliğin şiir formuyla sınırlı kalmayacağını, nesir tarzında yazıldığı halde şiirsel olabilen eserler olduğu gibi nazım olduğu halde şiirsel olmayan ürünler de olabileceğini belirtir. Bunun devamında ise şu sonuca varır:

“Bu gösteriyor ki bir eserin sanat niteliği, onu şiirle birleştirme imkânı, bizim algılama tarzımızın bir sonucudur. Özel sanat becerisiyle; yani bu şeylerin sanat olarak algılanmasını sağlayacak sanat becerileri yardımıyla yaratılmış şeylere sanat eserleri diyeceğiz.”[102]

Olay kurgusuna ilişkin sanat becerileriyle genel üslup becerileri arasındaki bağıntı konusunda, Sklovski’nin görüşüne göre, bir sanat eseri başka sanat eserlerini arkasına alırsa ve onlarla birlikte olursa algılanır ve bir sanat eserinin formu, onun kendinden önceki formlarla ilişkisi sayesinde belirlenir:

“Sadece parodi değil, her sanat eseri herhangi bir esere ya paralel ya antitez olarak oluşur. Yeni bir biçim, yeni bir içeriği ifade etmek için değil, sanatsal değerini kaybetmiş eski bir formun yerine geçmek için doğar.”[103]

Sanatın hayatı kolaylaştırmak, bir şeyleri özetlemek demek olduğunu savunanların yanıldığını söylerken Sklovski, pratik düşüncenin özetlemeye ve genellemelere eğilimli olduğunu, oysa sanatın *“somuta olan merakıyla, genel ve bütün olarak görünen şeyi bile çözmeye çalıştığını”* belirtir. Genel olarak konunun biçimi belirlemediğini, tersine biçimin konuyu, içeriği yarattığını savunur:

“Belli bir biçim, doldurulur; tıpkı lirik şiirlerde kafiyeler arasında başlıkların tınlama noktalarıyla doldurulması gibi. [...] Kompozisyon açısından bakıldığında ‘içerik’ kavramı, bir sanat eserinin analizinde tamamıyla fuzulidir. Ama biçim burada bir konunun kompozisyon yasası olarak anlaşılmalıdır.”[104]

Rus Formalizminde “gelişim”, özel bir kavramdır. Dilde ve edebiyatta gelişim konusundaki görüşlerini, Yuri Tınyanov’un (1894–1943) *Edebi Sanat Araçları ve Edebiyatta Gelişim* başlıklı eserinin (Frankfurt, 1966) Almanca çevirisinden birkaç alıntıyla özetlemek istiyorum. Edebiyat nedir? Edebi tür nedir? sorularına cevap denemelerini yersiz ve anlamsız bulurken Tinyanov şöyle diyor:

“Matematik tanımlara dayanır ama edebiyat kuramında tanımlar asla temel değildir, tersine sürekli değişen gelişen edebi bir olgudur: yani bir

sonuç görüntü. Tanımlar hep zorumuza gider.” (s. 9)

Yeninin daima eskiyi yerinden ettiği gerçeğiyle edebiyatta da aynı şeyin varlığını ileri sürerek bütün katı tutumların gelişimle unufak olduğunu belirtir:

“Başka ‘temel özelliklere’ güvenen tanımlar, yaşayan edebiyat olgusuyla yalan diye cezalandırılır. [...] Birden fazla edebiyat devrimi yaşamış yaşlı bir çağdaş, fark eder ki belli bir fenomen kendi zamanında, bugünkünün tersine edebi bir olgu değildi ya da tersi.” (s. 12)

Y. Tınyanov, edebiyat tanımının analizinin ancak gelişim içinde mümkün olduğunu belirtir. Temel ve birincil sayılan özelliklerin sonsuz bir değişim içinde olduklarını ve gerçekte edebiyatı hiç de karakterize etmediklerini söyler.

“Edebiyat, bir konuşma kurgusudur ve kurgu olarak algılanır, yani edebiyat dinamik bir konuşma kurgusudur. [...] Açıktır ki ‘malzeme’ ve ‘biçim’ birbirinin asla zıddı değildir; malzemenin kendisi biçimseldir (formal) çünkü kurgunun dışında hiçbir malzeme olamaz. [...] Malzeme, biçimin kurgusal öğelere bağlı bir öğesidir.” (s. 18)

Edebiyatın gelişim sürecinde şu safhaları görür Tınyanov:

*“*1) *Otomatikleşmiş kurgu prensibine zıt olarak diyalektik tarzda karşıt bir kurgu prensibi oluşur.* 2) *Yeni prensip uygulama alanı bulur.* 3) *Yaygınlaşır, harcıâlem olur.* 4) *Otomatikleşir ve karşıt kurgu prensiplerini çağırır.”* (s. 21)

Böylece formalizmin değişik bir gelenek bilincinden söz edebiliriz. Gelişimin öğeleri, kasıtlı olarak karşılaştırmalı araştırmalarda ortaya çıkarılmaktadır.

Biçimci metot, daha çok eski ürünlerde uygulanıp geliştirilmişse de sırf eskiye dönük kalınmamış çağının edebiyat içi sorunlarının aydınlatılmasına da çalışılmıştır. Mayakovski’nin dergisine katkıları yanında Mayakovski’nin, uygulamada biçimci metottan üç noktada yararlandığı söylenir: Çünkü o da şiiri salt üretim olarak ele almış, tonlamayı (*intonation*) teknik bir görüş, yenilik kategorisini de önemli bir işlev saymıştır.

Edebiyat bilimci Godehard Schramm, *Formalizm* (*Formalismus*) başlıklı yazısında bu ekolde, bir metinde aranan özellikleri şöyle sıralıyor:

“Bir metin hangi ifade işlevini, hangi kurguyu ve hangi kurgusal motiflemeyi ortaya koymaktadır, dil kalıpları ve figürler hangi kurgusal

niyetle etki etmektedir ve yazar kendi kurgu faktörleriyle konunun iç gerilimini nasıl yaratmaktadır?”[105]

Formalist ekolün başarısı, bilinçli eleştirel bir edebi incelemenin temellerini atmasıdır. Alımlama estetiğine giden bu yol, eleştiriyi konu özetlemelerinin ötesine taşımıştır.

4. HERMENEUTİK (YORUMLAMACILIK)

Batı edebiyat biliminde bir açıklama kuramı olan yorumlamacılık için kullanılan "*Hermeneutik*" terimi, tarih, felsefe ve edebiyat alanlarında birbirinden az çok farklı anlamlardadır.

Yunanca "*hermeneuein*", "*hermenéia*", "*hermeneus*" kelimeleriyle akraba olan bu kelimenin asıl anlamı "ifade etmek, söylemek, açıklamak"tır. Fiil olarak hem söylemeyi hem de anlamayı, yorumlamayı dile getirir.

"*Hermeneutik*" kavramının edebiyattaki yeri, Platon'un diyaloğu Phaidros'la başlar. Hermes, mitolojide tanrıların elçisidir, onların isteklerini insanlara dil aracılığıyla iletir. Söz konusu Platon diyaloğunda Sokrates, bir tür aracı olan Asklepios'a sanatından dolayı özendiğini söyler. Asklepios onun gözünde bir yorumcudur. Şairler ise tanrıların sözcüsünden başka bir şey değildir, *"her biri, kendisine sahip olanla doludur"*.

Aristoteles'in de *Hermeneia* başlıklı bir eseri vardır ama bu yorumlamacılık kavramı anlamındaki *hermeneutik* değildir. Dil terimlerini, ifade ettikleri düşüncelerle ve kastettikleri nesnelerle ilişkisi açısından ele alan bir eserdir. Ama yine de ilk bölümü Aristoteles'in dil ve ifade anlayışını büyük ölçüde anlatır. Metinde bir semiotik kurum, bir işaretler öğretisi vardır. Sözlü ve yazılı kelimeler buna göre ruhsal olayları, düşünceleri sembolize eder ve kastedilen şeyleri yansıtır.

Platon, konuşulan dilden kazanılmış bilgiler yoluyla düşünceye ulaşırken, Aristoteles *De interpretatione*'de onun tersine, düşüncenin incelenmesi, düşünceyi ifade eden dil hakkında bilgi verir, der. Bu teziyle yorumlamanın çeşitli kuramları için büyük bir anlam ifade eder. Von Peter Rusterholz, yorumlama probleminin gelenek krizi dönemlerinde, dinsel, kültürel, ahlaki ve estetik normların değişim dönemlerinde güncel olduğunu belirtiyor.[106]

Gramer–retorik ölçütlü açıklamalar, dil mantığı aracılığıyla ve anlam araştırması yoluyla, artık kolay anlaşılmayan metni modern dile yaklaştırır. Oysa alegorik yorumlama, sıradan manaya mecazi bir anlam verir. Bu iki yorumlama biçimi antik dönemde Homeros'un açıklanmasında ortaya çıkar. Homeros o devirde, daha sonra Ortaçağda *İncil*'in taşıdığı önemi taşıyordu. Wehrli'nin dediği gibi, düşüncenin, somut mitos imgelerinden felsefenin

soyut refleksiyonlarına geçişi, Homeros'u başka türlü yorumlamaya sebep olur.

Yorumlamacı, bir aracı, bir tercümandır. Dil bilgisine dayanarak artık anlaşılmayan ifadeleri anlaşılır hale getirir, anlaşılmayan kelimenin yerine anlaşılanı koyar. Bu demektir ki yorumlamacının işi, tarihsel mesafeyi aşmaktır. Homeros yorumlamalarında yapılan budur.

Yorumlama, özellikle din kitaplarına uygulanmıştır. İslam dininde tefsirin bir ilahiyat branşı olarak gelişmesini hatırlayalım. Öte yandan Hıristiyanlıkta da *İncil*'in ilk din büyükleri (kilise babaları) sonra da Luther tarafından yorumu uzun süre etkili olmuştur.

Yorumun din alanından edebiyat alanına aktarılması, 17. yüzyılda gerçekleşir. Strassburglu ilahiyatçı J. Conrad Dannhauer, hitabet derslerinde "hermeneutica" terimini kullanmış ve Aristoteles'in *Peri Hermenéias* adlı eserini örnek aldığını açıklamıştır. Yalnızca açıklama kurallarını toplamakla kalmayan Dannhauer, Aristoteles'in haber ve şart cümlelerine ek olarak doğru ve yanlış kavram bileşikleri üzerine bir öğreti geliştirmiştir. "Signa voluntaria" dediği geleneksel ifadelerle "signa doctrinalia" adını verdiği mantık terimleri arasındaki ilişkileri ön plana çıkarmıştır.

Aydınlanma Çağı için yön verici yorumlama tarzı ise filozof Christian Wolff'unkidir ki yalın bir gerçekçilik temeline dayanır. Bu yorum tarzında hedef, yorumlanabilir hakikatin, yani yazarın fikrinin yeniden kurgulanması için onun (yazarın) düşüncelerini araştırmaktır.

Halle Üniversitesi profesörlerinden ve Baumgarten'in öğrencisi Friedrich Meier (1718–1777), 1748 yılında *Anfangsgründe Aller Schönen Künste und Wissenschaften* (Bütün Güzel Sanatların ve Bilimlerin Başlangıç Nedenleri) adlı kitabıyla Alman estetiğinin kurucularından sayılır. *Versuch Einer Allgemeinen Auslegekunst* (Genel Bir Açımlama Denemesi) başlıklı kitabında açımlama sanatını *"incelenmesiyle anlamların göstergelerinden tanınabildiği kuralların bilimi"* (die Wissenschaft der Regeln, durch deren Beobachtung die Bedeutungen aus ihren Zeichen können erkannt werden) olarak tanımlar. Yorumlama, bir gösterge yorumlamasıdır ve genel gösterge bilgisiyle ilişkilidir, bugün Saussure ve Roland Barthes'in temsil ettiği gibi.[107]

Romantik filozof Schleiermacher'in (1768–1834) yorumlama sanatı hem geleneklerarası köprü hem de yeni tarzların mayası olmuştur. Schleiermacher ne meselenin hakikatine ilgiyi odak alır ne de tespit edilmiş bir anlamı. Onun önem verdiği şey, dil iletişiminin bir sahnesini, bir olayını

“anlamak”tır. “Anlamak”, Schleiermacher’e göre, Aydınlanma yorumlamacılığından farklı olarak, yazarın niyetine dönüşle (*Rekurs*) aynı şey değildir. Anlamayı, konuşmanın ters yüz edilmesi (*Umkehrung*) olarak alır ve böylece yorumlamacılığı “gramerin ve kompozisyonun ters yüz edilmesi” olarak tanımlar. Bu ters yüz ediş (*Umkehrung*) işleminde linguistik ve poetik dallarının kalıplaşmış kurallar sisteminin olduğu gibi, verilenin hipotezleşmesinin de arkasından geriye gidilir ve hem öncüller ve göreceliliklerin hem de verilerin diyalektiği araştırılır. Szondi, Schleiermacher’in böylece Pozitivizmi aştığını ve yorumlamacılığı eleştirinin bir aracı olarak gördüğünü belirtir.[108] Hem sözlü hem yazılı dil ürünleriyle ilgilenir. Onun yorumlaması, dil aracılığıyla anlaşmayı belirleyen diyalektiğiyle bağlanabilir. Bu diyalektik, konuşmayla düşünmenin görece özdeşliği esasına dayanır. Dil, düşünmenin öznelliğini sınırlar, buna karşılık düşüncenin öznelliği ise dilin bireyselleşmesinin yaratıcı enerjisidir.

Schleiermacher’in psikolojik yorumlamasının etkisi çok eskiden fark edilmiştir. Dilthey’in onun hakkındaki tanıtımının bunda payı büyüktür.

Wilhelm Dilthey’e (1833–1911) göre her türlü öğrenmenin temeli hayatla ilişkide yatar. Hayatı ancak yaşantı ilişkisinden anlayabiliriz. Kendi yaşantımız başkalarının yaşantısıyla aydınlanır:

“Anlamak, ‘ben’i ‘sen’ içinde yeniden bulmaktır; düşünce, kendini bağıntının daima daha yüksek basamaklarında yeniden bulur; düşüncenin ‘ben’de, ‘sen’de, bir topluluğun her öznesinde, kültürün her sisteminde ve nihayet düşüncenin evrenselliğindeki bu kendiliği (Selbigkeit), manevi bilimlerdeki farklı başarıların birlikte etkisini mümkün kılar.”[109]

Dilthey, aynı yazıda “yaşantı”yı şöyle tanımlar:

“Bütüncül bir anlamı olduğu için zamanın akışı içinde şimdide bir birim oluşturan şey.”

Ona göre anlamanın “temel” ve “yüksek” biçimleri vardır. Edebiyat bilimi açısından önemli en ayrıntılı yüksek biçimler hakkında açıklamaları asıl ölümünden sonra yayımlanan fragmanlarındadır. Ama *Das Erlebnis und die Dichtung* adlı eseri, Dilthey’in uzun süre burada dile gelen “nüfuz etme” teziyle tanınmasına sebep olmuştur. Oysa “nüfuz etme”nin sadece kendi yaşantılarını başkasının ifadesine yansıtmaktan ibaret olmadığını, bunun “yüksek anlama” olduğunu ileri sürer. Nüfuz, hem kendi yaşantılarını başkasının ifadesine yansıtmayı hem de ardından

kendininkiyle yabancınınkini karşılaştırmayı gerektirir. Yani anlamak, "*reproduktiv–produktiv*" bir süreçtir.

Edebi–estetik anlama süreci, çok özel tarzda bir "*induktion*" (tümevarım) sonucudur ve akraba anlam ilişkilerinin benzerlik ve farklılıklarını titiz bir şekilde belirler. *"Anlama sürecinde her denemenin, kelimeleri bir manada ve bir bütünün tek tek öğelerinin manasının onun kurgusunda birleştirmesi gerekir. Kelimelerin her biri hem belli hem belirsizdir. İçlerinde anlamlarının değişkenliği vardır. O kelimelerin sentaks ilişkileri sağlam sınırlar içinde de çeşitli anlamlar taşır: Böylece, belirsizin kurgu sayesinde belli olduğu mana ortaya çıkar."*[110]

Martin Heidegger (1889–1976), yorumcu bir filozoftur. Heidegger'in *Varlık ve Zaman* (Sein und Zeit, 1927) başlıklı eseri bir yorumcu fenomenoloji denemesidir.

Anlama süreci, kilitli bir metnin anahtarını çevirmek ve içindeki sabit mesajı ortaya çıkarmak değildir. Kilidi açılan şey bir metin değil, varlığın ta kendisidir. Anlama, varoluşsal ("existential") bir şeydir, yani anlarken varoluşun imkânlarından haberdar olan insanın bir temel özelliğidir.

Bir şeyin bir şey olarak yorumlanması, bizim şeyleri "bizatihi" değil, bizim kendi dünyamıza özgü anlayışımızla bir şey olarak görmemizdir. Heidegger bunu çeşitli örneklerle somutlaştırır ve der ki mesela aynı orman parçası, korucunun dünyasına özgü önanlayışla, kesilecek odunlar açısından görülebilir; buna karşılık bir arsa emlakçısı oranın hemen gerçekleşebilecek servet değerini görür; gezgin, dinlenme yerini algılar; sevgililer orada rahat sevişip sevişilemeyeceğini tartar; mantar arayanlar oranın toprak ve bitki örtüsünün mantara elverişli olup olmadığına bakar; avcı ise aynı bölgeyi av hayvanlarının nerede bulunabileceği sorusuyla gözden geçirir.

Emil Staiger, Heidegger'in öğretisine dayanarak *Şairin Hayal Gücü Olarak Zaman* (Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, 1939) adlı kitabında zaman öğesini anlamanın temeli olarak görmüştür; bir edebi eserin çeşitliliği içindeki birliği görmek, ona göre bu temelle mümkündür. Yorumlamanın ya da metne bağlı yorumlamanın uzun yıllar alfabesi olan bu kitap, Heidegger'in felsefesinden izler taşır.

Geleneği etki tarihi bağlamında anlama tezi, Hans Georg Gadamer'in *Wahrheit und Methode* (Hakikat ve Yöntem, 1960 başlıklı kitabında işlenir. Heidegger'in izinde yürüdüğünü kabul eden Gadamer, Dilthey'e karşıdır. Ona göre *"anlamanın genel yapısı, tarihi anlamada somut haline ulaşır."*[111]

Wahrheit und Methode (1960), Gadamer'in en önemli ve en uzun etkili eseri sayılır. Burada hakikatin sanat deneyiminden çıkartılmasından hareketle manevi bilimlerdeki "anlama" konusunu ele alır ve hermeneutiğin ontolojik bir dönüşümünü, dil izleğinde gerçekleştirir. Amacı bir metot geliştirmek değildir ama şunu göstermek ister ki tabiat bilimlerindeki kural oluşturma metodu, manevi bilimlerde uygulanamaz çünkü o metot tarih bilgisini dışlar. Manevi bilimlerde yalnızca bilginin kesinliği değil, "hakikat" de temellendirmede ölçüdür. Buradaki "anlama" süreci, var olanın tanınmasıyla gerçekleşir ve hayat bilgisinden kaynaklanan ve dil denen araçta oluşan bir önbilgiyi gerektirir. Her yorumdan önce gelen bir mana bütünü vardır ki bu, sürekli revizyona tabi tutulur. Anlama eylemi bu sırada dairevi işler: Mana bütününden parçaya doğru gidip gelir ve böylece bütünün kurgusu gittikçe netleşir. Dil ve düşünce, tabiatları gereği iç içedir, dünya deneyiminin dilselliği, var olanı tanımaktan önde gider. Gadamer hermeneutiği, anlama eyleminin evrensel başlangıcı olarak görür çünkü insanın dünyayla ilişkisi dile ve anlamaya bağlıdır.

Gadamer, "Vorgriff der Vollkommenheit" (Mükemmelliğin Atılımı) diye nitelediği, her türlü biçimsel anlamayı yönlendiren bir koşuldan söz eder. Buna göre yalnızca mükemmel bir "mana birliği" ifade eden şey anlaşılabilir. Anlama süreci "yoğunluklu alanlarda anlaşılmış mananın birliğini genişletmek"le gerçekleşir.[112] Gadamer'in yorumlama sanatı, hem çok eleştirilmiş hem de yandaş bulmuştur. Emilio Betti *Teoria generale della interpètazione* (Manevi Bilimlerin Metot Bilgisi Genel Açıklama Öğretisi, 1955) başlıklı kitabında Heidegger–Gadamer geleneğinden ayrılır ve kendi açımlama öğretisini özne–nesne ilişkisi halinde gelişen yorumlayıcı ile manalı biçimler formülüne sokar.

Gadamer'in *Wahrheit und Methode* başlıklı kitabında tarihçiliğin "çıkmazları" (Aporien) dediği şey, gramerci–tarihsel açımlamanın kendisini şüpheli hale sokmuştur. İnsanın eskiden gerçekliğin nasıl olduğunu anlayabilmesine kuşkuyla bakılıyorsa, o zaman vaktiyle neyin kastedildiğini tespit etmek de şüphelidir. Geleneksel, yani tarihsel ve içinde bulunulan durumdan apayrı işleyen bir filoloji, çağımızın yorumlamacılığını belirlemektedir. "Edebi yorumlama" gerçi filolojik yorumlamadan apayrı tutulamaz ama edebi yorumlama filolojinin estetikle barışmış bir açımlama öğretisidir. Bu nedenle de günümüzün sanat anlayışına dayanmalıdır ve bu nedenle de tarihsel temellidir ve zamanüstü, genel geçerliği olamaz.[113]

Jürgen Habermas ise Gadamer'in tersine ama onunla hesaplaşarak "*hermeneutik*"in sosyal bilimler için anlamını açıklamaya çalışır. Ona göre anlamak demek, bir gelenek içine sokulmak demek değildir, "*davranışa yön verici bir özü anlayış*"*ın kazanılmasıdır*.[114] Habermas, Gadamer'i, anlamanın peşin hüküm yapısını görmekle kalmayıp peşin hükmü yeniden canlandırmak ve geleneği eleştirmeyi engellemekle suçlar. Fakat her iki düşünürün ortak yanı, Pozitivizme karşı çıkışlarıdır. Gadamer'de metodun kökten eleştirisinin tersine, Habermas manevi bilimlerdeki "anlamak" ile tabii bilimlerdeki "açıklamak" arasındaki karşıtlığı hafifletir. Rusterholz'a göre, "Dil göstergeleriyle iletilen bilginin hem açımlayan anlamaya hem de anlam (Bedeutung) ve mana (Sinn) kurgusunun metotlu biçimde düzenlenmiş açıklanmasına ihtiyacı vardır".[115]

Hans–Georg Gadamer, *Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (Oyun, Sembol ve Bayram Niteliğiyle Sanat, 1977) başlığıyla yayımladığı edebiyat derslerinde sanatın oyun niteliği üzerinde dururken "oyun"un seyirciyi, izleyiciyi gerektirdiğini, onların da oyunun "katılımcıları" sayıldığını belirtir. İllüzyonu kırıp okuyucuyu birlikte düşünmeye davet etmenin epik tiyatro örneğinde olduğu gibi eserle okuyucu ya da seyirci arasındaki mesafeyi kaldırmanın modern edebiyatın genel eğilimi olduğunu vurgular.

Sanat deneyimimizin antropolojik temelinin ne olduğunu incelediği bu kitabında Gadamer'in sanatta gelenekçi olduğunu söyleyemeyiz. Adı geçen kitabında, sanat eleştirmenliğinde ölçütün, eskiyle yeniyi bir arada değerlendirmekten geçtiği dile getirilir:

"[Asıl görev] bize hakiki sanatın biçim gücü ve yaratma seviyesi sayesinde kendini ulaştıran şeyi kabul etmek ve benimsemektir. Sonuçta, tarihi eğitimle aktarılan bilginin burada ne dereceye kadar geçerli kılındığı boş bir sorun ya da ikincil bir sorundur. Eski zamanların sanatı bizlere sadece zamanın ve canlı tutulmuş, canlı dönüştürülmüş geleneğin süzgecinden süzülmüş özü sayesinde ulaşır. Modernin konusuz sanatı (kuşkusuz sadece en iyileriyle [...]) [...] doğrudan hitap etmenin aynı imkânına sahip olacaktır. 'Tereddütlü zamanda bazı şeylerin tutulabilir olması' – işte bugün de, dün de eskiden de sanat buydu."[116]

Yorumlamacılığın bir çeşidi de "*Tiefenhermeneutik*" denen "derinlik" yorumculuğudur. Schleiermacher, Dilthey ve Gadamer tarzı bütüncüllük iddiasina karşı Jürgen Habermas, yorumlamada "derinlik" boyutunu önemsemiştir. Habermas'ın amacı, yıpranmış iletişime, psikanaliz ve ideoloji eleştirisi yardımıyla ışık tutmaktır.

5. REZEPTION ESTETİĞİ (ALIMLAMA ESTETİĞİ)

Edebiyat incelemesinde metne bağlı, yani eserin kendisini esas alan kuramlardan biri olan yorumlamacılık (*Hermeneutik*), giderek inceleyicinin, okuyucunun bu süreçteki payını fark etmeye başlamıştır. Yorumlamada alımlamanın, izlenimin önemi üzerinde durulurken "*Rezeptionsästhetik*", yani alımlamada odaklaşan bir kuram oluşur.

Aslında edebiyat eserlerinin okunmak veya seyredilmek ya da dinlenmek üzere yayımlandığı hatta (bazı yazarlar "kendileri için" yazdıklarını söyleseler bile okunacağını bilirler) yazıldığı halde edebiyat incelemesinde okuyucuyu hesaba katma ilkesi oldukça yenidir. Kaldı ki okuyucudan tamamen bağımsız bir metin "manası" olup olmadığı da tartışmalıdır. Öte yandan metnin etkisi ile okuyucunun anlama sürecindeki katkısının ne tür bir ortak eylem oluşturduğu ve böyle bir durum varsa bunun objektif bilimsel bir eleştiride nasıl ortaya konabileceği ve tutarlı, normatif bir alımlamadan söz edilip edilemeyeceği de tartışmalıdır.

Gadamer'in yorumlayıcı kuramı Konstanz şehrinde farklı ve eleştirel bir şekilde karşılanmıştır. Hans Robert Jauss, üniversitede ilk dersini, 1967 yılında "Edebiyat Tarihi, Edebiyat Biliminin Kışkırtması (mı)" konusunda verirken Gadamer'in tarihi nesnelliğini izler. Onun etkileme tarihi ve "ufuk erimesi" ilkesini kabul eder. Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Hakikat ve Yöntem, 1960) başlıklı kitabında, tarihsel bilinci de etki tarihi dokusunu vurgulayarak tarihsel anlama sürecini, ünlü bir ifadeyle "şimdi ile geçmişin ufuklarının erimesi" olarak adlandırmıştır.

Okuma eyleminde, edebiyatı alımlamada deneyimin bireysel ve toplumsal deneyim olarak bir bakıma ufuk belirleyici etkisi vardır. Kişi, okuduğu edebiyat eserinde öncelikle kendi deneyim ve donanımına aşina şeyleri fark eder, olsa olsa bunlarla bağ kurabileceği bir adım ilerisini görebilir. Kendisine tamamıyla yabancı bir dünya sergileyen, tamamıyla yabancı bir dünyanın kapılarını açan bir eserden tat alması için az da olsa bir iki tutamak gerekir.

"Deneyim ve beklenti ufku" (*Erfahrungs– und Erwartungshorizont*), alımlama estetiğinde bir terim olmuştur. K. Mannheim'ın önerdiği bu terimi Jauss, şu tanımla edebiyat bilimine sokar:

“Bir edebiyat eseri, yeni yayımlanmış da olsa bir bilişim boşluğunda kesin bir yenilik olarak ortaya çıkmaz, okuyucularını uyarmalarla, açık ve gizli işaretlerle, bildik belirtilerle veya örtük (implizit) göndermelerle, alımlamanın çok belli bir tarzı için hazırlar. Daha önce okunmuş şeyleri hatırlatır, okuyucuyu belli bir ruh haline sokar ve daha başlangıcıyla, ‘orta ve son’ için öyle beklentiler yaratır ki bunlar eser boyunca, türün veya metin tarzının belli oyun kurallarına göre ayakta tutulur veya değiştirilir, başka yana çekilir ya da ironik olarak çözülür... Ufuk belirlemesinin devamı, süreci ve ufuk değiştirme süreci de aynı şekilde her bir metnin tür oluşturan metin dizisiyle ilişkisini belirler. Yeni metin okuyucuda (dinleyicide) daha önceki metinlerden tanıdığı beklenti ve oyun kuralları ufkunu uyandırır ki bunlar sonradan karıştırılır, düzeltilir, değiştirilir ya da sadece kopyalanır. Çeşitleme ve düzelti, oyun alanını belirler, değiştirme ve kopyalama ise tür yapısının sınırlarını.”[117]

Bireysel, öznel beklentilere gelince: Bunlar çeşitli bileşenlerden oluşur: Hoşlanma, hoşça vakit geçirme, yeni şeyler öğrenme, deneyimini artırma, heyecanlanma, arınma, aydınlanma isteği gibi. Biyografik ayrıntılar, psikolojik görüşler, toplumsal gerçekler, tarihi olaylar okuyucunun inançsal, düşünsel ve estetik ilgilerine göre “çekici” gelebilir. En yalın haliyle bu ilgi, edebi eserde canlandırılan kişilerle özdeşleşme, kendini onların yerine koyma, onlara acıma veya özenme şeklinde kendini gösterir. Estetik beklenti ise o ilginin gelişmiş bir aşamasıdır. Eserde işlenen olayın nasıl sunulduğu, kurgunun niteliği, düşüncelerin doyuruculuğu, bu aşamanın beklentisi içindedir.

H. S. Daemmrich, okuyucunun edebi metne yaklaşımında birbirinden kesin çizgilerle ayrılmasa da üç ana fark tespit ediyor. Okuyucu ya bilgilenme peşindedir ya yaşantılarla ilgilidir ya da biçimleme eylemiyle.

Bilgilenme peşinde olan okuyucu edebi metinde doyurucu bilgiler arar, okurken arar ve eleştirel bir şekilde kurcalar, metinde gerçekliğin hayalini görür. Beklediği şeyler tasvirler ve mana katmanlarıdır.

Yaşantılara meraklı okuyucu, metinde kendi duygularını derinleştirecek yaşantılar arar. Okurken arayıcıdır, duygusaldır. Metinde kurmaca gerçekliği görür. Beklentisi hikâye ve hakikattir.

Biçimleme eylemine ilgi duyan okuyucu, metinde hayatını zenginleştirecek sanat deneyimleri arar. Okurken arayıcıdır, hem yoğun bir şekilde kendini verir hem de mesafe kazanmayı bilir. Metinde kurgusal

ilişkiler görür, beklentisi sanat hakikati, yani biçimlemelerdir. Bu üç okuyucu tipine edebi eserin neler verdiğini de Daemmrich şöyle saptıyor:

Bilgi peşinde olana deneyim, açıklamalar ve dünyaya dönüklük; yaşantı meraklısına yaşantı, nüfuz etme, benliğe dönüklük; biçimlemeye, estetiğe ilgi duyana ise yaşantı deneyimi, yansıtılmış ben, dünyada kendi olmak.[118]

Şimdi tekrar Jauss'a ve onun alımlama estetiğine dönelim. Jauss, edebiyat tarihini eserlerin okuyucularca alımlanmasının bir süreci ve eserlerin yazarlara etkisinin bir süreci olarak görmekle üretme ve yaratma estetiğini alımlama ve etki estetiğine dayandırmaya çalışır. Belli bir dönemin okuyucu kitlesinin, edebi eser karşısında devreye soktuğu beklenti ufkunun yeniden çizilmesini ister. Ama Gadamer'den farklı olarak "klasiği" ölçü olarak değil, sadece tarihi bir an olarak görür. Bu nedenle de ona göre edebiyat tarihini anlama süreci, aktarılan, rivayet edilen bir olguya yaklaşma değil, olsa olsa edebiyatla tarih arasındaki uçuruma bir köprü kurma denemesidir.

Jauss, Hirsch'in yazarı odak gören geleneksel anlayışının tersine, okuyucunun üretkenlik işlevini vurgular. Jauss, 19. yüzyıldan beri edebiyat tarihinde, 20. yüzyılda da hem Marksist hem de Yapısalcı edebiyat kuramlarında okuyucu kitlesinin ihmal edildiğini vurgular. Bu kuramların edebiyat gerçeğini "kapalı bir üretim ve sunma estetiği içinde" gördüğünü ve böylece de edebiyatın bir boyutunu yok saydıklarını söyler. Bu, Jauss'a göre edebiyatın kayıtsız şartsız estetik karakterine ve toplumsal işlevine, yani "alımlama ve etki boyutuna dahildir."[119]

Sanatta gelenek sorunu ise Jauss'a göre "organik, kendiliğinden işleyen bir oluşum, substansiyel bir dayanıklılık veya salt bir 'miras koruma' değildir. Gelenek, elemeyi öngürür. Geçmiş sanatın şimdiki alımlamada etkisinin fark edildiği her yerde gelenek, elemeyi öngörür."[120]

Yine Konstanz Üniversitesi'nde bir başka edebiyat bilimci, Anglist Wolfgang Iser ise, ilk dersini eserle okuyucu ilişkisi konusunda verir: Metinlerin Sesleniş Kurgusu (*Die Appelstruktur der Texte*) başlıklı bu derste anlamları olduğu gibi yeniden kurgulanan özler olarak değil, okuma süreci içinde, metin ile okuyucunun ortak etkinliğinin ürünü olarak niteler. Roman Ingarden'in 1931 yılında yayımladığı eseri *Das literarische Kunstwerk*'den (Edebi Sanat Eseri) hareket eder. Ingarden, edebiyat eserinin şematize edilmiş görüşlerden oluştuğunu ve ancak somutlaştırma (*Konkretisation*) süreciyle anlamlı bir fenomene dönüştüğünü ileri sürmüştü. Iser ise onun bu "somutlaştırma" terimini okuyucuya mal etmekle bir yöntem adımı atmıştır.

Iser’e göre edebi metin, bütün öteki metinlerden farklıdır. Ötekiler, metinden tamamen bağımsız, var olan bir konuyu ortaya koyar veya anlatırken edebi metinde anlatma biçimi okuyucuyu ortak etkinliğe çağırır. Yalnız göz ardı edilmeyecek bir nokta vardır: Edebi metin, okuyucunun düpedüz aynası da değildir. Bildik dünyayı değiştiren ve yabancılaştıran tutumlar, bakış açıları sunar. Bunun sonucunda ise yine de belli bir belirsizlik ortaya çıkar ki işte bu belirsizlik, okuyucunun kendine göre şekil vereceği bir alandır. Iser’e göre, metni kendi deneyimine indirgeyen okuyucu, onu normale indirgemiş olur, bu yüzden de özel edebi niteliği ıska geçer. Oysa bildik dünya ile edebi dünyanın farkını algılayan kişi, edebi metnin asıl niteliğini, edebiyat kalitesini ortaya çıkarır. Iser bu görüşünü *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (1972) başlıklı kitabında işler. “İmplizit” (örtük) okuyucu terimini kitabının başlığında kullanan Iser, *Der Akt des Lesens*’de (Okuma Edimi, 1976) bundan ne anladığını açıklar. Eskinin “ideal”, “fiktif”, “planlanmış” okuyucusundan farklı olarak “implizit” (*İng. implied*) okuyucu, “gerçek bir varlık” değildir, “kurmaca bir metnin, muhtemel okuyucularına alımlama şartları olarak sunduğu önyönlendirmelerin tümünü temsil eder.”

Iser’in odak kavramları olan “implizit” okuyucu ya da “boşluklar”la (*Leerstelle*) tam olarak neyi kastettiği kolay anlaşılamamıştır. Düşüncelerini açımlamada farklı kuram ve düşünce modellerine başvurduğu ve bu yüzden kavram merceğiyle durmadan oynadığı ileri sürülmüştür.[121]*Der Akt des Lesens* başlıklı eserini metin kuramı, anlama kuramı ve metin–okuyucu etkileşimi bölümlerine ayırır. Okuma sırasında anlam nasıl oluşturulmaktadır, metnin ve okuyucunun rolü nedir sorusuna Iser, itidalli bir cevap verir: Ne metnin anlamı kendi içinde tam olarak mevcuttur ve nesnel bilimsel bir yolla tam olarak çıkarılabilir ne de metin, herhangi sıradan bir okuyucunun yansıtma yüzeyidir. Edebi metinler bazı bakımlardan sabittir, bazı bakımlardan ise belirsiz.

Okuyucunun varlığını Iser’den çok daha köklü bir şekilde ortaya koyan, Roland Barthes olmuştur. 1970’de yayımlanan kitabında ileri sürdüğü bu düşünceyi Balzac’ın noveli *Sarrasine*’in çözümlemesinde uygular. *“Edebiyatımız, metnin üreticisiyle tüketicisi, sahibi ile alıcısı, yazarı ile okuyucusu arasındaki edebi kurumu ayakta tutan insafsız bir tecritle belirlenmiştir. Böyle bir okuyucu avareliğe düşer.”*[122]

Iser, bilincin önceden hipotez kurma yeteneği sayesinde, okuyucunun, okuma sırasında, metin öğelerinin ortaya çıkıp yok olması sürecinde,

durmadan beklentinin onaylanması veya yeniden gözden geçirilmesiyle, kafasında bir bütün, “tutarlı bir açımlama” (*konsistente Interpretation*) oluşturur, der.[123]

“*Bilanzierung defizitärer Realitäten*” (Eksik gerçeklerin hesabının çıkarılması) Iser’in okuma modelinde ortaya koyduğu muğlak kavramlardan bir başkasıdır. Keza “*implizit*” (örtük), okuyucunun ideal okuyucu olmadığı söylenirse de Iser’in bu kavramında fiktif ideal, daha doğrusu edebiyat bilimci, donanımlı eleştirmen okuyucuyu kastettiği anlaşılmaktadır.

Edebi metinlerde söylenenle kastedilen arasında her zaman tam bir çakışma olmadığını, “göstermekle gizlemenin diyalektiği” (*Dialektik von Zeigen und Verschweigen*) şeklinde formüle eder ve (Iser, *Der Akt des Lesens*, s. 265) der ki “Gizlenen şey [...] ve boşluklar [...], okuyucuyu, söylenmeyeni sezgisel bir şekilde genel olarak bulup çıkarmaya özendirir. [...] İletişim süreci, gösterme ile gizleme arasındaki diyalektikle harekete geçirilir ve ayarlanır.” (a.g.e., s. 264)

Iser’e göre kurmaca metinler yalnız pragmatik bakımdan değil, semantik bakımdan da belirsizlik gösterirler. Dokularında okuyucuyu tamamlamaya, yorumlamaya götüren, hayal gücünü, düşüncelerini harekete geçiren “boşluklar” vardır. “Belirsizlik” terimini Roman Ingarden’den alıp bunun üzerinde durduğu görülür. Ayrıca bu belirsizliğin nedenlerini, çeşitlerini de araştırıp “boşluklar”dan (“*Leerstellen*”) ve “reddetmeler”den (“*Negationen*”) söz eder. Boşlukları “tanımlanmamış ilişkiler”, “bağıntı kurma gerekliliği”, “bağlanabilirliğin yarım bırakılması” gibi açıklamalarla daha da muğlaklaştırmıştır.

Iser’e yöneltilen eleştiriler onun örtük okuyucu kavramında odaklaşır. Okuyucunun gerçek okuyucu olarak ele alınmasının ve de yorumlama alımlama işinin okuyucu gruplarının donanım ve yeterliliklerine göre değiştiğinin üzerinde durulmasının gereği ileri sürülmüştür (mesela Fischer tarafından).

Edebiyat eserinin, edebi metnin anlamını, değerini ancak eserle okuyucusu arasındaki alışverişe bağlamak, alımlamayla nesnelleştirici çözümlemenin ilişkisi ne olacak sorusunu gündeme getirir. Rainer Warning’in seçkisi *Rezeptionsästhetik–Theorie und Praxis*’de (Münih, 1975) ve Gunter Grimm’in *Rezeptionsgeschichte* (1977) başlıklı kitabında bu kuramın eleştirilerini ve uygulama örneklerini görmek mümkündür. Iser, okuma edimini, estetik etki teorisini ele aldığı kitabı *Der Akt des Lesens*.

Theorie ästhetischer Wirkung' da (1976) metni, okuyucunun metinde belirlenmiş okuma edimi özelliğine uygun olarak okumakla somutlaştırdığı bir "partisyon" olarak niteler. Yazar, metnin yol açtığı algılama dispozisyonu sayesinde ve satır aralarının imkân verdiği metnin segmentleri ve perspektifleri ile metinde kendini ortaya koyar. Okuyucu ise okumanın edim kurgusunu somutlaştırır ve bu oyun boşlukları çerçevesinde yorum ve anlam üretir.

Alımlama estetiğine gelen eleştiriler, okuma yaşantısının böylesine ayrıntılı analizinin ister istemez bireysel zevklerin ve tepkilerin öznelliğinde son bulacağıdır. Bu eleştiriler Jauss'u etkiyi metinden kaynaklanan, alımlamayı ise okuyucudan kaynaklanan somutlaştırma öğesi olarak tanımlamaya götürmüştür. Eseri ve yazarını merkez alan incelemeden yana olanların sorusu, yani doğru ve yanlış yorumlamanın ölçütü ne olacak sorusu cevapsız kalmaktadır.

Konstanz Alımlama Estetiği Ekolü, edebiyat bilimini tarihsel bir iletişim sosyolojisine yöneltmiş, Gadamer gibi anlama sürecinden bağımsız olarak mevcut bir anlama nesnesi tasarımını kabul etmemiş, fakat Gadamer'in, Formalizm ve Strüktüralizmle sağlanan analiz araçlarını devreye sokan metotları reddetmesine karşı çıkmıştır.

Okuyucunun önemini devreye sokan alımlamacı kuramlardan bir başkası, "Ampirik" (deneysel–deneyimsel) edebiyat bilimi kuramıdır.

Yorumlamacı alımlama araştırmalarında, eser ve alımlama çözümlemelerinin ortaklaşa yürütülmesi söz konusuyken, ampirik edebiyat biliminde eserle alımlama arasında kesin bir ayrım yapılmıştır. Edebiyat sosyolojisi nasıl ampirik yönteme rağbet ediyorsa burada da eserin estetik kalitesi önemsenmiyor, sadece "*kommunikativ*" fonksiyonu yani iletişimsel işlevi araştırılıyor.

Ampirik edebiyat bilimi, Almanya'da 1972 yılında Norbert Groeben tarafından kurulmuştur. 1980 yılında ise Siegfried J. Schmidt'in *Ampirik Edebiyat Biliminin Ana Çizgileri* (Grundriß der empirischen Wissenschaft) başlıklı kitabıyla ayrıntılı bir temele oturtulmuştur. Daha sonraki çalışmalar alımlamacı kurama bir zenginlik getirmekten çok teori oluşturmaya yönelmiş ve metin kurguları ve alımlama tarzlarına pek yenilik sağlamamıştır. Oysa yeni bir Pozitivizmle bağlantı kurulabilirdi.[124]

Ampirik (deneyci) edebiyat biliminde çeşitli görüşler vardır. Groeben'in kurucusu olduğu ekol, psikolojiden yola çıkarken ve okuyucuya yönelik araştırma yaparken S. Schmidt'in yolu daha çok dilbilimi ve iletişim

bilimini temel alır. Artık metinle okuyucusu değildir çıkış noktası; üretim, tanıtma, alımlama ve işleme alanlarında edebiyat eylemidir. Mesela Groeben ile Schmidt'in alımlamadan anladıkları birbirinden farklıdır. Groeben'e göre alımlama, "bilgiyi özümleme"dir, metnin dilbilimsel aktarımını hayat bilgisiyle birleş*tirmektir.* Oysa Schmidt şöyle der: *"Alımlamak demek, iletişim öğeleri kurgulamak demektir, mana çıkarmak değil. Edebiyat sisteminde iletişimsel üretimi, edebi verilerin algılanması vesilesiyle olur."*[125]

Ampirik edebiyat kuramı, *hermeneutik* tartışma 70'li yıllarda durulsa da alımlamacı araştırmaların ampirik ve teorik çizgide ilerleme çabalarını göstermektedir.

Edebiyat biliminde alımlamacı görüş (*Rezeptionsästhetik*), kanımca bir bakıma sanat eserinin, edebiyatın da bir ticari değeri oluşunun hesaba katılmasının sonucudur. Ticarette müşteri, burada alımlayıcıdır, onun zevkleri, anlayışı, beklentisi göz önünde tutulmaktadır bu görüşe göre. Postmodernist dönemin çoğunluğa seslenme ya da seçkinciliğin tek ölçülükten indirilmesi ilkelerinin edebiyat piyasasına, oradan da edebiyat bilimine yansımasıdır bu. Ama başka bir yönü de eserden eleştirmene, yazardan yazara gidip gelen alımlama sürecinin incelenmesidir. Çünkü eleştirmen de öncelikle iyi bir okuyucudur, yazar da yalnızca yazmaz, okuyarak, klasikleri ve çağdaşlarını okuyarak, yani onları alımlayarak kültürel ve sanatsal donanımını geliştirir.

6. STRÜKTÜRALİZM (YAPISALCILIK)

Strüktüralizmin etimolojisi, Latince “structur”a (yapı tarzı) dayanır. Latince “structura” yapı, bina, bileşim demektir. Strüktüralizm denen Yapısalcılığın odak kavramı düşünce kategorisidir. “Bütünlükler” halinde bir düşünce tarzını aşmayı öngörürken öte yandan biçim–içerik gibi *a priori* (başından beri) kabul edilmiş iki bölmeli sınıflandırmayı bırakmaktan yanadır. Edebiyat bilimi alanında önce metin vardır ve metin, öğelerin birbiriyle bağlanması sonucu yapıyı oluşturmuştur şeklinde düşünür Yapısalcılar. Bu öğeler ise bir mananın (*Sinn*), bir anlamın (*Bedeutung*) taşıyıcılarıdır. Ama başka birimler de “sistem” olarak alımlanabilir. Yapı; bir bağlayıcı kavramdır ve “sistem–öğe–bağlama–işlev”den oluşan bir kavram dizisinin içinde görülebilir. Yapı, bir sistemin öğeleri arasındaki bağlamların bütünüdür. Yapı (strüktür), kendisine bağlanan kavram dizisi gibi *substanz* (töz) olarak tanımlanmayıp her ikisi de görece (*relativ*) kavramlardır ve çeşitli içerik ve gerçeklik alanları için kullanılabilir. Yani esnek bir araçtır ve görüş tarzına ve sorusunun çeşidine göre uygulanabilir. “Yapı”nın soyut belirlenişi, bilgi teorisindeki statüsüyle ilişkilidir: Yapı, nesnenin özelliği değildir. Bu nedenle deneysel (ampirik) gözlemlenemez, Titzmann’ın deyişiyle *“Ergebnis einer Interaktion zwischen dem objekt und den rekonstruierenden Operationen eines epistemischen Subjekts.”*[126] (Nesneyle araştırıcı bir öznenin yeniden kurucu eylemi arasında bir karşılıklı eylemin sonucudur.)

“Yapı” tanımları, söz konusu nesnenin temelindeki düzeni yeniden sistematik bir şekilde kurmaya ilişkindir ve çeşitli soyutlama düzeylerinde yürüyebilir. Bu anlam dizisinin konstitutiv (kurucu) özü, işlev kavramıdır ve bu da yapısalcı düşünce tarzında zorunlu olarak yapıya bağlıdır. Yapı bazı hallerde bir işlevle doğrudan açıklanır değildir, bazı hallerde ise bir ve aynı yapı farklı farklı bağlamlarda farklı işlevleri yerine getirebilir. Yapı kavramı yukarda açıklanan manada “modern” bir yapı kavramı sunar ki 1930’dan bu yana sıkça rastlanır. W. Dilthey bile bu kavramı kullanmıştır. Yani kavramın eski kullanılışı sistemli ve kuramlı değildir ve yalnızca söz konusu metinden içeriği anlaşılabilir. Şimdiki anlamı ise Yapısalcılığın temel kavramı oluşudur.

Önce Ferdinad de Saussuré’ün (1857–1911) kurucusu olduğu dilbilimin odak kavramıdır. Bu dilbilimde dil, manasını özünde taşımayıp ancak başka

göstergeler karşısında, onlarla ilişki içinde mana kazanan gelişigüzel (arbiträr) göstergelerin kapalı sistemi demektir. Önce fonetikten kaynaklanan bu model, "*langue*" (dil) ile "*parole*" (kişisel söylem) arasında temelden bir ikilik görür. Dolayısıyla, mevcut bir dil sistemini araştıran senkronik analizin (eşzamanlı çözümleme) karşısında yer alan "*diakronik*" (artzamanlı) analizi kabul eder. Keza göstergenin syntagmatique (dizimsel) ilişkililerinin karşısında "*paradigmatique*" (dizisel–değiştirilebilir) göstergeleri; "*signifiant*" (gösteren) karşısında "*signifié*"yi (gösterilen) görür.

Strüktüralizmin bu düşüncelerinin devamından ya da eleştirisinden Poststrüktüralizm doğmuştur.

Aslında bir dilbilimi ekolü olan Strüktüralizmin edebiyat bilimindeki etkisi, edebi metni dilbilimsel bir yapı olarak ele alma tarzında görülür. Dayandığı ilke, edebiyatın aslında alışılmış, normal dilden uzaklaşma sayılması gerektiğidir. Bir dil ürünü olan edebiyata ancak dilbilim metoduyla yaklaşılabileceği görüşü, özellikle Fransa'da, birden çok yapısalcı metodun gelişmesine yol açmıştır. Claude Lévi–Strauss'un 1950'lerdeki etnoloji çalışmalarında nasıl dilbilim metodunun etnolojiye uygulanması söz konusu ise, edebiyat bilimciler de dilbilimi edebiyata ve sanata uygulamanın doğru olacağına inandılar. Lévi–Strauss'un tezine göre insan dilinin işlemesini yürüten yasalar, bütün öteki işaretleri, daha doğrusu anlam sistemlerini de kurala bağlıyordu. Mesela mimikler, imgeler, sesler, âdetler, edebiyat ve sanat.

Claude Lévi–Strauss diyordu ki:

"Fonoloji sosyal bilimler için, mesela çekirdek fiziğinin pozitif bilimler için oynadığı aynı yenilikçi rolü oynamalıdır."[127]

"Dil araştırıcısı, sesbirimin (fonem) sesbilgisel (fonetik) gerçekliğini ortaya çıkarır; bundan da farklı unsurların mantıki gerçekliğini. [...] Bilinçliden bilinçsiz olana geçiş, özelden genele doğru ilerlemekle olur. [...] Her kurumun veya âdetin temelinde yatan bilinçsiz yapıyı bulmak, öteki kurumlar ve öteki âdetler için geçerli olan açıklama ilkesini bulmak için gerekli ve yeterlidir; tabii analizi yeterince ilerletmiş olmak şartıyla."[128]

1960'larda Yapısalcılık, yapısalcı dil kuramını edebiyata taşır. Ortaya çıkan model, edebi bir metnin anlamının kelimelerde değil, kelimelerin birbiriyle ilişkisinde araştırılması tezidir. Denebilir ki artık "biçim demek öz demek"tir. "Konu" (Thema), Yapısalcıların gözünde "karşıt değer sitemleri

arasındaki bağ"dır: Mesela kültürel ve doğal değerler arasındaki ilişki, somutla aktarmalı anlam çeşitleri arasındaki ilişki.

Edebiyat yapısalcılığının merkezi Fransa'dır ve baştemsilcilerinden biri, Ankara Üniversitesi'nde (D.T.C.F.) misafir hoca olarak bir süre çalışmış olan A. J. Greimas'tır. 1966 yılında yayımladığı "*Sémantique structurale*" (Yapısal Anlambilim) başlıklı bilimsel yazısı kuram çevrelerinde etkili olmuştur. İşte kelimenin, kavramın yani tekil şeyin tek başına anlam için yeterli iletiyi veremeyeceği, anlam için en azından iki şey arasındaki ilişkinin kurulması gerektiği düşüncesi burada ifadesini bulur. Greimas tezini açıklamakta şu ünlü "büyüklük" kavramını örnek gösterir. Büyüklük kavramı ancak "büyük" ve "küçük" arasındaki farkla anlaşılır, der.

Yapısalcı anlayışa göre, bir metnin anlamını yaratan, anlatıcının doğrudan doğruya ya da kurmaca karakterler ağzından söylediği şey değil, metnin dayandığı anlaşılan, dolaylı yoldan formüle edilmiş "değerler arası karşıtlık ilişkisi"dir. Demek oluyor ki karşıtlık analizi önemlidir ve bütün edebi metinlerin incelenmesinde ve karşılaştırmalarda uygulanmalıdır.

Helga Gallas, "*Edebiyat Biliminde Strüktüralizm*" (Strukturalismus in der Literaturwissenschaft) başlıklı makalesinde dilbilim kökenli olan yapısalcılığın edebiyat biliminde yararlı olacağından emin değil. Eğer, diyor, eserlerin her birinin içeriğinden bağımsız olarak her bir eserin tabi olduğu kuralları ve dolayısıyla bir türün, bir ekolün ve nihayet bütün ekollerin ve dillerin eserlerinin kurallarını çıkarmak mümkün olsaydı, o zaman dilbilimdeki ve etnolojideki gibi modeller çıkarılabilirdi. Ve o durumda tek tek edebi metinler bu modelde belirlenen imkânların gerçekleştirilmesi sayılabilirdi:

"*Henüz yapısalcı edebiyat bilimi bu tür modellerin saptanmasından ve güvenilir sonuçların zemininden çok uzaktır: Önce bu yeni problem kompleksinin farklı görüşlerine yönelmiştir ve bugüne kadarki yapısalcı araştırma, çeşitli yönlerin bir manzarasını sunmaktadır.*"[129]

Barthes'ın Dizisel (Paradigmatik) Analizi

Dilbilimci Saussure, dilin işleyişini paradigmadan öğelerin elenmesi ve elenen öğelerin dizimi ve birleştirilmesiyle "dizimbirim"lerin ("*syntagme*") oluşumuyla açıklamıştı. Jakobson ise dilin bu iki temel işinin, metafor ve metonomiye denk düştüğünü belirtir. Mesela, dünyanın küre ile olan benzerlik ilişkisine dayanılarak Türkçe "yerküre", Almanca "*Erdball*" sözcükleri eğretileme yoluyla oluşturulmuştur. Barthes'ın paradigmatik analizinin temelinde Jakobson'un bu görüşü yer alır.

Sadece belli biçim öğelerinin, mesela belli söz sanatlarının (retorik figürlerin) tespitine dayanan geleneksel açıklamadan farklı olarak Barthes, yazarın imge dizimi tekniğini tanımlamayı ve okuyucu için ilginç olan bağlamaların nasıl oluştuğunu göstermeyi başarmıştır.

"Güzel", "âhenkli", "tutarlı" gibi estetik değer yargıları, yani edebiyat eleştirisinin başlıca işi, Barthes'a göre edebiyat eseri için uygun olamaz. Bu görüşünü temellendirirken gezegenlerin güneş etrafında çizdikleri yörüngenin "güzel olmadığı"nı, yuvarlak olsa "âhenkli" olacağını söylemek gibi, aynı şekilde, saçma bulur o yargıları.

Özetle denebilir ki yapısalcı metodun esas işleyişi, kendi başına anlamsız olan yatay, sentagmatik zincirin yerine, dikey, paradigmatik sistemin geçirilmesidir. Lévi–Strauss'un analizinden Barthes'ın tarzının farkı, Barthes'ın eksik görünmesidir. Barthes yalnızca göstergeler (*Termen*) arası eşdeğerlik ilişkilerini ararken karşıtlık ilişkilerini analiz etmez.

Barthes ve Todorov'un Anlatı Birimlerine
İlişkin Yapısalcı Analizi

Anlatı metinlerinin, bütün anlatılarda ortak bir kaba yapıya indirgenip indirgenmeyeceği sorusuna Barthes ve Todorov eğilmişlerdir. Barthes *Introduction à l'analyse des récits* (1966) başlıklı yazısında anlatı metinlerini formal temel birimlere ayırmayı sonra da bu temel birimlerin mümkün anlatı metinleri halinde birleşmesini sağlayan mantık ve kronoloji kökenli kuralları formüle etmeyi teklif eder. Bu teklifle onun Saussure'e dayalı paradigmatik analizden Chomsky tarzı generativ tarza yönelmesini görürler. Kristeva, daha sonra bu tarzı bilinçli ve sistemli bir şekilde kullanacaktır.

Todorov da içinden sayısız hikâyelerin çıkarılabileceği bir model kurgulamanın peşindedir. Todorov bunun kurallarını, olayların ve kişilerin mantığında görür. Ve bunları gramer kategorileriyle birleştirmeye çalışır. Bu nedenle de çalışmalarının amacı, bir "anlatı grameri" kurgulamaktır. Analizinin sonuçlarına göre anlatı birimlerinde, işlev bakımından, kelime grupları, modus ve cümle çeşitlerinde çarpıcı benzerlikler vardır:

a) Todorov'a göre bir anlatının bütün epizodlarında iki çeşit kelime grubu vardır: Sıfat ve fiil. "Anlatı sıfatları" ve "anlatı fiil"lerinden söz eder. Anlatı sıfatları bir durumu betimler, anlatı fiilleri ise bir durumdan ötekine geçişi betimler.

b) Cümleler ise irade, istek bildiren kip (*obligativ* ve *patativ*) ve hipotez (şart ve *predikativ*) kipinde olabilir.

c) Cümle düzleminin dışına çıkıldığında incelenecek anlatı "sequenz"leri (cümleyi aşan sentaks birimleri) de gramatik kategorilere ayrılabilir. Todorov cümleler arasında **1)** "Ya–ya", **2)** "Ve–veya" ile **3)** "Ve–ve" ilişkileri tespit eder.

Kristeva'nın Transformasyoncu Analizi

Paris Grubu "Tel Quel" üyesi Julia Kristeva, Marx'a dayanır. Göstergebilimi (semioloji) model oluşumunda model ve kuram olarak alır. Marx burjuva toplumunun belli fenomenlerini artık yalnızca üleşme ve tüketim açısından görmüyor, üretim açısından da görüyordu. Kristeva'ya göre bunun edebiyat araştırmalarına uygulamasında şunlar ortaya çıkıyordu:

1. Mevcut (real) edebiyat nesnesi, dilbilimsel yapı arz eden bir üründür ve yapısalcı dilbilimle incelenebilir: Edebiyat bilimi "edebiyat"ı o zamana kadar hep sadece bu nesneleşmiş biçim içinde incelemiştir ve edebiyat kavramı, belli bir toplum biçiminden, yeni alışveriş ve tüketim toplumuna uymuştur.

2. Bilgi nesnesi olarak "edebiyat": Üretimden ve üretimin anlamından önce gelen anlamlı ürün. Kristeva, buna "metin" (Text) diyerek dilbilimcilerin "mevcut edebiyat nesnesi" terimini kullanmıyordu.

Kristeva'ya göre bundan sonraki semioloji araştırmalarının hedefi, "*anlamı piyasaya çıkarmadan üreten ve değiştiren*" bu kurguyu "çalışma" olarak belirlemek olmalıdır. Edebi metne yaklaşım, anlam üretme açısından olmalı, yapısalcı dilbilim kavramlarıyla olmamalıydı. Yaratma veya generativ gramerin kavram ve metodu, Kristeva'nın buluşudur. Bu teoriye göre cümleler üretme yetisinin kuralları vardır ve dile hâkimiyet sadece bir terminoloji bilgisi değil üretici bir yetenektir.

Kristeva, metni semiotik kodların bolca yer aldığı bir bütün olarak görürken edebi metin ile onun sosyokültürel arka planını tespit etmeye çalışır.[130] Ona göre dönüşüm (transformasyon) çalışması yalnızca, canlandırma özelliği aşikâr olan ve olasılıklar yasalarına uyan metinlere uygulanabilir. Metinlerin, 19. yüzyıl sonundan itibaren yansıtma işlevine son verip yapılarını üretim olarak görmeleriyle (Mallarmé, Lautréamont vb. de olduğu gibi) transformasyon analizine elverişlilikleri son bulur.

Modern metinleri ve bu metinlerin gramer bozgunculuğunu ("*Paragrammatismus*") kavrayabilmek amacıyla Kristeva biçime dayalı bir betimleme yöntemi geliştirmeye çalışır. Burada üretimsel (*generativ*) gramer öğelerini kemiyet bilgisi (*Mengenlehre*) ve matematikle birleştirmeyi dener. Metinlerin üretimi sırasında günlük dilin mantıki–

semantik kuralları da zarar gördüğü için gösterge kavramı o gösterilen–gösteren (*Signifikant–Signifikat*) şeklindeki ikili adımıyla yalnızca Aristoteles mantığına uyuyordu, ama sonsuz bileşimleri olan edebi dile uygulanamazdı. Bu nedenle edebiyat mantığı, iki değerli değil, çok değerliydi. Kristeva bu yüzden gösterge kavramı yerine kemiyeti (*Menge*) geçirir.

Kristeva'nın söz konusu metin kuramının (*Texttheorie*) yanı sıra o, "*intertextualite*" (metinlerarasılık) terimine yeni boyutlar kazandırmış, metinlerarasılığı uluslararası postmodernist literatüre katmıştır.

Barthes'ın Yapısalcı Çözümlemeyi Açıklama Olarak Kullanışı

Barthes da yapısalcı, fonolojiye dönük metodun edebiyat metinlerine uygulanırken bunları yalnızca ürün olarak gördüğünü, yani anlam üretkenliği sürecini kavramaktan uzak olduğunu tespit etmişti. Barthes'a göre yapısalcı çözümleme, o zamana kadar eserlerin yalnızca "büyük yapılar"ını ya da birçok eserin ortak yapısını göz önüne almıştı. Şimdi ise tek, somut metnin çokanlamlılığını kavrayabilecek bir metoda geçilmeliydi. Barthes bu adımı, bir Balzac anlatısını cümle cümle çözümleyerek gerçekleştirir. Metni anlam birimlerine ayırır ki anlam birimi dediği şey de tek kelime olabildiği gibi bütün bir bölüm de olabilir. Bu arada beş kod kullanır: *Hermeneutik*, anlamsal, sembolik, prototip (göndergesel) ve kültürel. Kodlar ve onlara ilişkin anlamlar yapısallaştırılıp düzene sokulmaz, Barthes bunları ortaya çıkış sıralarına göre tespit eder. O da, Kristeva gibi, yapı sergilemek amacında değildir, bir *yapılandırma* ("*Strukturierung*") üretmek ister. "Anlatım yapısı", "gramer" veya "anlatı mantığı"nı henüz sadece "anlamsal çokdeğerlilik" ("*polyvalenz*") ile az çok yoksul metinlerde geçerli görür. Metni bir sesler dokusu (*tissa des voix*), içinde beş sesin, yani beş kodun çarpıştığı bir doku olarak niteler. Bu arada değerlendirmeye, bir meta (üst) anlam, bir derin yapı tespitine kalkışmaz. Barthes'ın yeni uygulamasında yapısalcı generativ bazdan bilinçli bir ayrılma söz konusudur. Artık olası bütün anlatı metinleri için bir model kurgulanmamaktadır. Bunun yerine metin, kültürün parçaları olan, çok sayıda semiotik sistemin ortaya çıkışı olarak görülür.

Goldmann'ın Genetik–Yapısalcı Çözümlemesi

Goldmann'ın "yapı" kavramı, bir bakıma, yapısalcı analizden paradigmatik ve transformatik analiz anlaşılıyorsa, yapısalcı sayılmaz. Onun "yapı" kavramı şöyle özetlenebilir:

1. Yapı, değişen bir yapılaşma sürecini belirtir, bu süreç kısa zaman için bir yapı halinde somutlaşır.

2. Tespit edilen yapı iyiden iyiye deneysel olarak gösterilip kanıtlanabilir.

3. Bu yapı bilinçsizce değildir, olsa olsa "bilinçli" değildir.

Etimoloji kavramıyla da Goldmann örneksemenin (analojinin) bir ilişkisini kasteder. Her şeye rağmen kendi metoduna "genetik–yapısalcı" der. "Genetik" çünkü yapısalcı çözümlemenin tarihsel olmayan özelliğini aşmak ister. "Yapısalcı" çünkü Goldmann, avama mal olmuş Marksizm anlamında incelemeyi değil, keza bir edebiyat eserinin ihtilalci özünü toplumsal gerçekliğin ihtilalci özüne dayandırmayı değil, toplumsal gerçeklikle "kurgu"nun "yapı"nın uyuşmasını irdelemeyi amaçlar. Onun iki hipotezi vardır:

1. Homoloji: Bir edebi eserin kurgusuyla belli bir sosyal grubun yapısı arasındaki uyum.

2. 20. yüzyıl romanının kurgusuyla 19. yüzyılın liberal pazar ekonomisi yapısı arasındaki homoloji (uyum) tezi.

Goldmann'ın çalışmaları, gerek yapısalcı gerek Marksist çözümlemelerin tekyanlılığını görüp bunu aşma hedefini taşır. Bu nedenle edebiyat sosyolojisine katkısı Yapısalcılığa olduğundan daha önemlidir.

7. FEMİNİZM

“Feminist Edebiyat Bilimi” teriminin doğuşu, 20. yüzyılın ikinci yarısında (1960’larda) başlamış bir sosyal ve politik harekete uzanır. Bugün artık postfeminist sayılan bir döneme girmiştir. 20. yüzyılın öteki edebiyat bilimi kuramları arasında günümüze kadar ulaşmış ve bu kadar çeşitli kuramla bütünleşmiş başka bir kuram yok gibidir. Hatta eklektik tarzını, uzun ömürlü olmasının asıl nedeni sayanlar var. Edebiyatı politik–sosyal bakış açısıyla inceleyip “kadın” problematiğini vurgulayan çalışmaların ardından kadın yazar ve şairlerin eserlerini edebilik açısından metne bağlı açımlama, yorumlama çalışmaları, giderek de bu eserlerin alımlanmasını, etkileşimini araştıran çalışmalar hep feminist edebiyat biliminin çeşitlemeleri olarak devam etmektedir.

Feminist edebiyat biliminde kuram oluşturmada Fransız ve Anglo–Amerikan ekolleri etkilidir.

1928 yılında Virginia Woolf (1882–1941), *A Room of One’s Own* (Kendine Ait Bir Oda) başlıklı kitabında Shakespeare’in kurmaca kız kardeşi Judith Shakespeare’i konu edinir ve bir kadın edebiyatı tarihinin imkânlarını irdeler, aynı zamanda da erkeksi ve kadınsı üslubun tarihsel farklarını gözler önüne serer.

1949 yılında ise Simone de Beauvoir’ın kitabı *Le Deuxieme Sexe* (İkinci Cins) yayımlanır. Ele aldığı problem, kadınlığın toplumsal yapısı, kadının tarihteki yeri, “kadın”la “doğa”nın ideolojik olarak özdeş görülmesidir. Kitabın ikinci bölümünde yer alan “*Kadın olarak dünyaya gelinmez, kadın olunur*” cümlesi çok ünlenmiş ve hemen her feminist incelemede anılmış, “kadın” ve “dişilik” kategorilerinin sosyo–psikolojik ve tarihi şartlarını araştırmada adeta yol gösterici bir slogan olmuştur.[131]

Gerek Woolf, gerekse Beauvoir, kadının gerçi edebiyat tarihi ve kültür tarihinde bir mit, bir imge olarak hep fazlasıyla var olduğunun ama tarihçilikte pek yeri olmadığının altını çizmişlerdir. Genel tarihte olduğu gibi edebiyat ve kültür tarihinde de adları geçmeyen kadınlar, hayat şartları yüzünden bu alanlara girememişlerdir. Feminist hareketin edebiyat bilimi açısından ilk başarısı, Virginia Woolf’tan başlayarak yaratıcı yazar ve şair kadınların karşılaştıkları güçlükleri araştırmak, bir çeşit kültür geleneği arkeolojisi oluşturmaktır: Her dönemin unutulmuş kadın yazarlarını ve kadın şairlerini keşfetmek, onların hayat hikâyesini ve eserlerinde dile

getirdikleri yaşantı ve mücadeleleri yeniden gün ışığına çıkarmak. Feminizmin bu keşif çabaları, edebiyat tarihlerinde zaten mevcut olan kadın yazarları incelemenin ötesine geçmeye kalktığında, özellikle 19. yüzyılda, edebiyat kalitesini zorlamak problemiyle karşılaşmıştır. “Kadın edebiyatı”nın kendine özgü bir tür mü olduğu sorusu tartışıldığı gibi, daha sonra “kadınlar nasıl yazıyor?” problemi araştırma konusu olmaya başlamıştır. Başka deyişle, kadın imgesi araştırmalarından kadın imgesi oluşturma sürecinin araştırmalarına geçilmiştir. Bu ise estetik ölçütlerin devreye girmesi demektir. Yeni feminist yazılar, kadın imgelerinin yaratılması sürecinin bir çeşit hayal gücü ve kurmaca eseri olduğuna dikkat çekiyorlar. Edebiyatta kadın–erkek ayrımının nasıl dile geldiği de araştırma konularından bir başkası.

Kadın edebiyatından kadınsı yazma eylemine geçiş, feminist edebiyat biliminin ikinci önemli aşamasıdır. Çünkü artık kadın imgesi, kadın sorunsalı gibi içerik konularından kadınlar *nasıl* yazıyor, onların yazma tarzındaki kadınsılık nedir gibi “biçim”e yöneliniyor.

Kadının yazarlığını araştırmak isteyen feminist eleştiri Woolf’la (1924) başlasa da asıl etkinliğini 70’li yıllardaki yayınlarla göstermiştir. Bunların belli başlı temsilcileri, Janet Kaplan’ın *Feminine Consciousness in the Modern British Novel*’ı (1975), Patricia Meyer Spack’ın *The Female Imagination*’ı (1975), Ellen Moers’in *Literary Women*’i (1976), Elaine Showalter’in *A Literature of Their Own*’u (1977), Sandra Gilbert ve Susan Gubar’ın *The Madwomen in the Attic*’idir (Tavan Arasındaki Çılgın Kadın, 1979).[132]

Yazan kadının problematiğini romanının konusu yapan çağdaş kadın yazarlardan Barbara Frischmuth (d. 1941) dilimize *Pembe ve Avrupalılar* adıyla çevirdiğim eseri *Kai und die Liebe zu den Modellen* romanında (1979) kadının yazarlıkla annelik eğilimlerini birleştirmek için verdiği savaşımı işler. Bizim edebiyatımızda da yazarlık–kadınlık sorunsalını romanlarına konu almış yazarlar var. Keza çağdaş Türk edebiyatında Peride Celal (d. 1916) *Üç Kadın* ve *Kurtlar* romanlarında kadın yazar sorunsalını kırk yıl arayla iki kez ele alıp sanat katına yükselterek irdelemiştir.

Dünya edebiyatında 1960’lardan bu yana birçok kadın yazar yeniden ön plana çıkarıldığından onların nasıl yazdığı ile ilgilenmek yeni bir araştırma alanı olmuştur. Virginia Woolf da bu alana el atmıştır. 19. yüzyılın kadın romancılarının çoğunluğu kadının sosyal konumundan kaynaklanan duygusal yaşantılarını işlemiştir. Amerikalı feminist kadın araştırıcılar,

Woolf'un başlattığı çizgiyi sürdürerek kadını azınlıkların edebiyatı bağlamında yani tarihi bir süreç sonunda sesini duyuranlar olarak ele alırlar.

Yine Virginia Woolf, kadının yaşadığı "*ani bilinç çatlağı*"ndan söz eden ilk feministtir. Bu, kadının biyolojik varlığıyla eleştirel kimliğinin arasındaki çatlaktır. Myra Jehlen'in *Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism* (Arşimed ve Feminist Eleştirinin Paradoksu, 1981) başlıklı etkili denemesinden bu yana bu dilemma, feminist edebiyat teorisinin ana öğesi olmuş ve iki farklı kuramsal doğrultuya yol açmıştır.[133] Bunlardan biri, Fransız kökenli feminist kuramdır ve kadınsı yazma eyleminde (*écriture féminine*) kadına özgü bedensel yaşantıları esas alır. Diğer feminist kuramda ise, kadın yazarın özne ve nesne olarak iki statüsünde, cinsler ayrımının ikili mantığından kurtulma stratejileri görülmüştür. 70'li yılların sonlarında karşımıza çıkan feminist teorinin psikoanalitik alımlanışı da bu çizginin devamı sayılabilir. *Écriture féminine* (kadınca yazma) teorisinin önemli temsilcisi Hélène Cixous (d. 1937) aslında Jacques Derrida'nın etkisindedir. Yapmak istediklerinin başında, logosentrik bir karşıt sistem oluşturmak gelir. Dile dayalı bir karşıtlıktır yaratmaktır istediği. Ve bunu kadın üslubu olarak adlandırabileceğimiz "*écriture féminine*" ile gerçekleştirmeyi planlar. Bu tarz, Logosentrizmin marjinalleştirildiği özellikler üzerine kuruludur. Akıcı, belli anlamlara bağımlı kalmayan, sürekli oluşum halinde bulunan bir kadın üslubudur Cixous'un kastettiği. Ama öte yandan da bu tarzın biyolojik türden bağımsız, yani erkekler tarafından da benimsenebilir olduğunu ileri sürer. Akılcılık, ona göre, Derrida'nın da savunduğu gibi, birçok özelliği bastırıp onların su yüzüne çıkmasını engellemiştir. Yazı, içimizden gelen, herhangi bir güçlendiriciye ihtiyaç duymadan çağlayan bir "akım"dır, der. "Bizler, sudaki balıklar gibi, dilimizdeki duyular, lisanımızdaki anlamlar, bilinçaltımızdaki değişimler gibi yazıda kendimiziz." (La venue à l'écriture, 1977)

Fransız kuramcısı Julia Kristeva'nın 1974 yılında yayımlanan kitabı *Edebiyat Biliminin Devrimi*, psikoanalizi edebiyat teorisiyle birleştirir. Bu çabasında Jacques Lacan'ın psikoanalitik teorisinden yola çıkar, yani her türlü 'ben' oluşu, "babalık yasası"na girişle kurulmuş bir dil düzeniyle başlatır. Her iki cinste var olan, kadınsı bir ana–çocuk birliği ile dilin 'erkeksi' düzeni arasındaki bir ikilemi varsayar. Kristeva, babanın "sembolik düzeni"ni yansıtan dile karışmış ve preödipal, "semiotik" yaşantıya yaklaşan bir yazma tarzını yeniden kurgular. "Semiotik" olanın

“sembolik” yaşantıya girişini Kristeva, Lautréamont ve Mallarmé’nin şiirlerinde araştırır ve bunu fragmanlaştırmada, soyut şiirde, semantik açıklıkta, dil anlam birimlerindeki çatallaşmada bulur. Modern klasiklerin o bilinen edebi teknikleri şimdi cinse özel ve psikoanalitik ama yazarların biyolojik erkek cinsiyetinden bağımsız gelişen süreçler olarak değerlendirilebilmektedir. “Kadınsı yazma tarzı” kuramı böylece, dil oluşumunun ve cinsel karşıtlıkların ikili değişim oyununun belgelendiği bir yazma kurgusuna işaret eder. Kristeva’nın başlattığı bir teori böylece ne kadın hareketinin erkeğin statüsüyle uğraşan eşitlikçi tezini tekrarlar ne de kadın–erkek farklılığını, kadına özgü olanı, kadınsılık kalitesini ortaya çıkarmaya çalışır. Burada da söz konusu olan, daha çok ikili cinsler karşıtlığını, kırılma noktaları, farklılığın içindeki çözülme görüntüleri doğrultusunda araştırmak ve aynı şekilde ikiliği etkisiz hale getirmektir.

8. PSİKOLOJİK YAKLAŞIM

Edebiyatı, doğa bilimlerinin yasalarıyla, bir çeşit nedenselliğe dayandıran yani açıklayarak inceleyen Pozitivizm, 19. yüzyılda gelişmiş ve sonra aşılmışken psikoloji bilimiyle edebiyatı birbirine yaklaştırma denemeleri 20. yüzyıl boyunca çeşitlemeler halinde süregelmiştir. Anlama ve açıklamanın birbirinden farklı olduğu, açıklamanın doğa bilimlerinde, anlamanın ise manevi bilimlerde söz konusu olabileceği, edebiyat biliminin değişim–gelişim çizgisi içinde ortaya çıkmıştır. Edebiyata psikolojiyle yaklaşımda bir anlamda Pozitivizmle yeniden bağ kurulmuş olmaktadır.

Yazar–eser–okuyucu öğelerinin psikolojisinde her birine ağırlık veren, ayrı ayrı açıklama kuramları oluşmuştur.

Edebiyat psikanalizinde her şeyden önce, metinde karşımıza çıkan kişiler konu edilmiştir. Sigmund Freud (1856–1939) *Traumdeutung*'da (Rüya Yorumu, 1900), tezini aydınlatmak için edebiyat örneklerine başvurur. Ve bu en geniş makalesinde kurmaca kişileri sanki yazarın hayalinde değil, tamamen gerçeklikte var olan kişilermiş gibi inceler.

Edebi figürler psikanalitik olarak ya terminolojik (*nomenklatorisch*) ya da açıklayıcı, yani yüzeysel incelenir. "Nomenklatorik", edebi bir figürün karakteri ve davranışının, psikoanalitik ve nevroz öğretisine uygun olarak sınıflandırılabilir oluşudur. Bir figür, diyelim "histerik" davranış gösteriyorsa, davranışlarının çoğunda histeri belirtileri oluşundan hareketle başka davranışlarının da açıklanabilmesidir. N. Groeben, bu nedenle "Nomenklatorik" çalışmanın edebiyat bilimi açısından küçümsenmeyecek derecede "verimli" olduğunu söyler.[134]

Edebi figürlerin açıklayıcı analizinde ise bir kimsenin niçin böyle konuşup davrandığı fiilen (de facto) açıklanır. Buna en iyi örnek, Freud'un Ibsen'in *Rosmersholm* dramında Rebecca karakterinin seyirci veya okuyucu için "muamma" olan davranışını çözmesidir. Yanlarında çalıştığı ailenin erkeğine âşık olup onun karısını öldüren Rebecca'nın, daha sonra bu erkekten gelen evlilik teklifini reddetmesidir bu muamma. Freud bu davranışın altındaki gizi ortaya çıkarır. Rebecca, birlikte olduğu üvey babasının öz babası olduğunu öğrenince kendisini cezalandırmak istemiş ve bir zamanlar çok istediği evliliği reddederek çekip gitmiştir. Bu tür psikanalitik yorumlar, eserlerin daha iyi anlaşılması için yardımcı olabilmektedir. Ne var ki kurmaca figürlerin davranışını yorumlamakla

psikanalizin psikoloji alanında gerçek kişilerle deneysel çalışması arasında fark vardır.

Okuyucuya Uygulanan Yansıtma Analizi

Okuyucuların bir ve aynı esere duygusal tepkileri aynı olmadığı gibi, her bir okuyucunun hayatının farklı dönemlerindeki tepkisi de farklıdır. Bunda kuşkusuz o kişinin ve hayatında o dönemin farklı hayat deneyimlerinin rolü söz konusudur. İşte okuyucunun bu anlamda çeşitli tepkileri psikanalitik alımlama kuramıyla araştırılır. Psikanalitik alımlamanın üzerinde en çok durmuş edebiyat bilimci N. Holland'dır. Psikanalizde hastanın kendi tepkilerini doktoruna yansıtması sürecini burada okuyucu ile eser arasında gözlemlemek istemektedir. Savunma mekanizması tarzı, alımlamada ve özellikle yorumlamada eğer okuyucu bir eleştirmense eserin çarpıtılmasına yol açmış olacağı için sorun yaratabilir. Beckett'in dramlarının ilk eleştirilerinin bu yönde "yanlış"lık gösterdiği söylenir. Mesela *Godot'yu Beklerken* ("En attendant Godot") ve *Partinin Sonu* ("Fin de Partie"), dramlarının uyandırdığı anlamsızlık ve boşluk duygularına karşı eleştirmenler savunma mekanizmalarını işletmek zorunda kalmışlardır.[135] Edebiyat biliminde psikanaliz yanlıları, yansıtma ve savunma mekanizmalarının, alımlamada doğru bilgiyi engellemesine karşı psikanalizin yardımcı olacağı kanaatindeler. Özellikle yoruma çok elverişli metinlerde alımlayıcının ve giderek eleştirmenin ruhsal durumunun önemini hesaba katmada psikanaliz uyarıcı olabiliyor.

Sigmund Freud'un Öğretisi

Freud edebi metni rüyaya benzetir ve bu nedenle de rüya yorumlama ilkeleriyle edebiyata yaklaşır. Ona göre rüya, bilinçsiz, aslen müstehcen arzuların doyuma ulaşmasıdır. Bunlar "rüya süreci" (*Traumarbeit*) ile dolaylı yoldan ifadesini bulur, yani rüyanın sahibi bunların ne anlama geldiğini fark edemez. Freud, korkulu rüyaları, kâbusları da örtülü arzuların bir çeşit tatmini olarak görür ve süperego, yani vicdan arzularının gerçekleşmesinden söz eder. Rüya sürecinin işlevi bir yandan arzuları dile getirmektir ama öbür yandan da bu arzuların müstehcenliğini yok sayıp rüya sahibinin hatasını ıska geçmektir. "Manifestocu rüya içeriği" böylece rüya görenin hem müstehcen arzularına hem de hatalarına yarayan rüya süreci sayesinde bir çeşit uzlaştırıcı çözüm üretir.

Freud, bu hipotezleri edebi metne, hatta her türlü sanat eserine uygulamaktadır. İlk planda gündüz rüyalarını ve hayalleri gece rüyalarına benzer şekilde yorumlar. Gece rüyasından tek farklılık, gündüz rüyasında

dile gelen arzunun hayal kuranın kendisi için değil, yalnızca onun toplumsal çevresi için ayıp olması ve böylece "ben–ayarlanışı" oluşudur. Gündüz rüyalarının sahibi kendi arzularını kabul ederse de bunları başkasından gizlemeye çalışır, yani onlardan utanır. İkinci aşamada Freud, edebiyat eserini gündüz rüyası olarak değerlendirir. Bu anlamda sanat eserinin esası, aslında utanç verici ve "egoist" ve bu yüzden başkaları için de yadırgatıcı karakteri rüya sürecindekine benzer "değiştirme ve gizlemelerle" yumuşatılan bir arzunun doyuma ulaşmasıdır.[136] Sanat eserinin oluşumunda gözlenen bu "değiştirme ve gizlemeler" nasıl oluyor da okuyucuda haz uyandırıyor sorusunu da Freud, aynı "şaka" konusuna getirdiği açıklamalarla cevaplar. Yazar, okuyucuya önce "salt biçimsel, yani estetik haz"la "rüşvet verir" (bestechen) der. Bu ise bir çeşit tuzak ya da haz öncesi gibi bir şeydir. Şaka da (fıkra) Freud'un haz öncesi (*Vorlust*) olarak nitelediği, "haz gelişiminin imkânı"dır ve bu da kişinin tabuları yüzünden engellenmiş başka bir haz imkânına geçmeyi sağlar. Böylece başka (engellenmiş) haz imkânı yerine önce sadece bu haz öncesine varılır ve bu da ayıp arzuyu peşinden sürükler ve "sonuç, eklenen imkândan yani 'haz öncesinden' çok daha büyük bir haz gelişimi"dir. Edebi eserden alınan estetik tat, Freud'a göre öyle bir haz öncesidir ki okuyucunun bir yandan eserin biçimsel niteliğinden zevk almasını sağlar, öte yandan da onu doyumun başka ve çok daha derin bir çeşidine götürür.

Edebi eserin sağladığı asıl zevk sayılan bu derin doyum, Freud'a göre "ruhumuzdaki gerilimlerin gevşemesi"dir. Bu "gevşeme"nin nasıl oluştuğu hakkında da tahminler vardır. Yazarın başarısı olan bu sonuç, onun okuyucuyu kendi hayallerinden utanmadan zevk alacak hale sokmasıyla gerçekleşir. "Ruhumuzdaki gerilimlerin gevşemesi", bir çeşit arındırıcı etki (*Katharsis*) sayılır ki aslında ayıplanan ve bu yüzden de bilinçsiz arzulara dayanır; bu arzuların bastırılması için eskiden gerekli olan ve şimdi açığa çıkan enerji ise sanat eserinden alınan "tat"a eklenir.

Özetle şunu söyleyebiliriz: Bu kurama göre edebi eser, bir arzu gerçekleşmesinin sunuluşudur. Böylece arzunun toplumsal ayıbı, rüya mekanizmasına benzer mekanizmalarla hafifletilmiş olur, eser okuyucusuna zevk verir ve bu zevk salt biçimsel nitelikleri sayesinde bir haz öncesidir ve asıl zevk ise "ruhumuzdaki gerilimlerin gevşemesi" ile sağlanır.

Freudcu Edebiyat Kuramına Gelen Eleştiriler ve Yeni Yapılanmalar

Freud Kuramı çeşitli açılardan eleştirilmiş ve bu eleştiriler bazı yeni yapılanmalara neden olmuştur. Bunlar üç ana noktada toplanabilir: **1)** Freud kuramının edebiyat bilimindeki yorumlamaya uygulanışı, **2)** Edebi eserle gündüz rüyalarının birbirine benzetilmesi, **3)** Edebi biçimin, "haz öncesi" kavramıyla açıklanması.

Eleştirilerden biri, Freud kuramının biyografik bir çalışma tarzını getirdiği konusundadır. Bu tip eleştiriler çoğunluktadır. Mesela Theodor W. Adorno, "İnce ruhlu hekimlerin, en işe yaramaz objelere bile, Leonardo veya Baudelaire"e uyguladıkları dar kafalılığı (*Banausie*) uyguladıklarından söz eder. Adorno'nun bu yargısı, Freudcu edebiyatçıların edebiyat eserini, rüya yorumlaması gibi, çözülecek bir malzeme olarak görmelerine karşıdır. Eski Freudcu edebiyat kuramı yazarı ve şairi psikanaliz hastası gibi divana yatırıp sorguluyordu. Yazarı, edebiyat bilimi incelemesinde ilgi odağı yapan bu görüş, eseri yazarın ruhunu yansıttığı ölçüde açıklamaktadır. Oysa yazarın eserde işlenen olayları bizzat yaşamış olması gerekmiyor.

Gündüz rüyaları–edebi eser benzetmesine yapılan eleştiriler ise bu benzerliklerin, eserin estetik özel kalitesini açıklamaya yetmediği konusunda odaklaşmaktadır.[137] Gündüz rüyaları kendiliğinden oluşan bir hayal gücü faaliyetiyken bir sanat eseri karmaşık bir oluşum süreci sonunda ortaya çıkar ve bu süreçte estetik, tarihi, toplumsal ve metinlerarası görüşler yer alır. Ayrıca modern eserlerde yazarın sanatçı kişiliğini ortaya koymayı amaçlamayan, sanat kavramını genişletmiş örnekler de vardır. Bunlar ve şablonlar (Ready–Mades) Freudcu bir kuramla açıklanamaz. Dolayısıyla Freudcu analizin her esere uygulanabilirliği söz konusu olamaz.

"Haz öncesi"ne yöneltilen eleştirilere gelince: Acaba estetik biçimden alınan tat, bu tür bir "haz öncesi"ne mi dayanıyor? Freudcu kuramlar arasında en çok eleştiri çeken onun bu tezidir. Her şeyden önce biçim kalitesi hakkındaki yargılarımızın duyusal kategorilerle bağlantılı olması gerekmiyor.[138]

Freud'un "haz öncesi" teziyle ilgili olmayan ama sanat eserinin biçiminden duyulan zevki irdeleyen başka psikanalist açıklamalar da var. Mesela bunun süperegonun bir yansıması olduğu açıklaması. "Eser, estetik biçimiyle okuyucuda 'süperego'yu harekete geçirip onu mevcut suçluluk duygularından arındırır" gibi. Bu tez bazı sanat eserlerinin biçim disiplinini vurgulamaktadır.[139] Biçimle ilgili diğer psikanalist tezler şunlardır: Form özellikleri, savunmanın hizmetindedir çünkü eserin biçim incelikleri sayesinde mevcut arzular frenlenip kanalize edilir. Veya biçim özellikleri

‘narsistik’ güç fantezilerinin ifadesidir çünkü yazarın konusuna yüzde yüz hâkimiyetini ifade eder.[140] Veya, biçim özellikleri öyle bir sınır koyar ki bunlar ya eserde ifadesini bulan hayal gücünü gerçeklikten ayırır ve onu gerçeklerden korur ya da okuyucuyu da hayale sürükler. Bu sınır sayesinde bir çeşit “koruma” sağlanır, yani okuyucu gerçeklere bulaşmadan rahatlıkla kendisini o hayallere dahil eder çünkü istediği zaman çıkabileceğini bilir.[141]

Carl Gustav Jung’un (1875–1961)
Edebiyat Bilimindeki Yeri

Jung’un analitik psikolojisi Freud’unkinden farklı ise de bu daha ziyade kuramın metne uygulamasında kendini gösterir. Jung, yazara psikanaliz uygulamaya kalkışmaz, bunu eser açısından gereksiz bulur. Yöntemi yalnızca edebi metnin figürlerine uygular. Yazarın kişiliğiyle uğraşmak ona göre sanat eserini sınırlamak demek olur, hatta sanat için bir yüktür. Çünkü “*sanat eserinin niteliği, kişisel özelliklere bağlı olmasından ibaret değildir, [...] kişiselin çok üstüne çıkması ve (yazarın) aklından ve gönlünden insanlığın aklına ve gönlüne hitap etmesidir.*”[142] Bu tanımın sonucu olarak Jung, kişisel üstü, bireysel üstü olanı edebiyatın asıl psikolojik işlevi olarak niteler ve bunların “sembol”lerde gerçekleştiğini ileri sürer. Semboller ise ona göre “kolektif bilinçaltı”na işaret eder. Kolektif bilinçaltı (*das kollektive Unbewußte*), “*bize en eski zamanlardan bu yana mnemik* (bellekle ilgili) *imgeler biçiminde ya da anatomik deyişle beyin yapısı halinde kalıtsal olarak geçmiş bir imkândan başka bir şey değildir*.”[143] Demek oluyor ki Jung, özellikle milletlerin mitolojilerinde dile gelen arkaik yapılardan ve tasarımlardan söz etmekte, bu nedenle de “arketip” terimini kullanmaktadır. Böylesi arketipler modern imgelerde de gizlidir, mesela son zamanlarda trafik kazaları ve enflasyonun büyümesi “canavar”la dile getirilmekte, “devlerin savaşı”, “devi öldüren kahraman” gibi kullanımlara rastlanılmaktadır. Jung’un deyişiyle bunlar “*bizim şu an aklımızın alabildiğinin ötesinde daha uzak ve daha yüksek bir anlamın imkân ve işaretleri”dir, sembolleridir. Bu “daha yüksek anlam*”, insanın sosyalizasyon ve bireyleşme tarihine ilişkindir. Jung’un “sosyalizasyon” ve “bireyleşme” terimleri, metinde mevcut arketip motif ve yapılardaki sembollerdir ki bunları kullanmakla yazar ve şairler okuyucuya ve “çağ ruhu”na (*Zeitgeist*) hocalık eder, “*neredeyse herkese hayatın artık üstü örtülmüş derin kaynaklarına giden yolu açar.*”[144]

Jung giderek yalnız yazarı değil, eleştirmeni de çağının ve milletinin yol göstericisi olarak niteler. Halkın ruhsal ihtiyacının şairinin eserinde doyuma ulaşmasından söz ederken faşizm öncesi antirasyonalist eğilimi yansıtmasına rağmen Jung, ABD'de büyük yankı uyandırmıştır.

Jacques Lacan'ın (1901–1981) Yapısalcı Psikoanalizi

Lacan'ın Freud ve Jung gibi kendine özgü bir sanat ve edebiyat kuramı yoktur ama yine de transandantal (aşkın) psikolojisi edebiyat metinlerine uygulanmaya elverişli olmuştur. Çünkü dile verdiği önem dolayısıyla psikanaliz ile metin analizi arasında öyle bir eşitlik kurar ki Lacan tarzı çalışan edebiyat bilimci, edebiyat biliminin bütün öteki metodlarına karşı klasik psikanalizden çok daha uyumlu olur. Öte yandan Jacques Derrida'nın yapıbozumcu tarzının hazırlayıcısıdır Lacan.

"Freud'a Dönüş" projesiyle klasik psikanalizi Saussure'ün gösterge kuramı yardımıyla yeniden açıklamaya çalışan Lacan, psikanalizi önemli ölçüde değiştirir. Freud'da "baba" ve "penis" somut kişi ve organ anlamıyla çocuğun gelişiminde belli bir rol oynarken Lacan'da artık somut anlamdan çıkıp soyut birer anlam alır. Öte yandan Saussure'den önemli bir öncülük devralır ve bunu 20. yüzyılın öteki akımları için de tipik şekilde aşırılaştırır: Yani dilin her türlü bilgi için temelli, aynı şekilde de aşkın bir rol oynadığını, çünkü '*a priori*' kurgulanmış olduğu ve bu yüzden de bizim gerçekliği öğrenmemizi belirlediği görüşünü ortaya koyar. Böyle nitelediği dil, şimdi özellikle aşkın (*transandantal*) işlevinde birey için psikolojik olarak açıklanır çünkü kendisinin alegorize ettiği Freud kavramlarını dile uygular. Bu yüzden de Lacan'ın psikolojisi neredeyse metafizik bir renk alarak klasik psikanalizden ayrılır.

Edebiyat biliminde psikolojik analiz metodunun olumlu ve olumsuz yönlerini Norbert Groeben şöyle sıralıyor:

Olumsuzluklar

1. Bu metot belli bir konu öbeğinde kalıyor.

2. Sembolle anlam arasındaki yol, geri dönülmez şekil alıyor; konuyla sınırlı kalarak biçime uzanamıyor.

3. Toplumsal şartlar kurama şimdiye kadar dahil edilememiş.

Olumlu Yanlar

1. Sembollere indirgeme sayesinde tam bir açımlama kuramı oluşuyor ve bu, tüm yazının (literatürün) karşılaştırmalı entegrasyonunu mümkün kılıyor.

2. Yazar–eser ve alımlayıcının işlevsel analojisi “dâhi estetiği”ni ortadan kaldırarak sanat eserini genel hayat problematiğinin kapsamına alıyor.

3. Sembolleşme karakteristiği, çokyönlü yorumlanırlık getiriyor, içeriğe yani konuya bağlılık kuramı sayesinde yöntem tekelciliğine gidilmiyor.[145]

9. DİYALOGLAŞMA KURAMI

Kuramcı Mihail Bahtin (1895–1975) edebiyat bilimini, dilin anlaşma işlevi temeline dayandırır. Saussure'ün dilbilime getirdiği eleştiri, onun yalnızca anlamı (*znacenie*) esas aldığı ama bir ifadenin özel "mana"sıyla (*smysl*) ilgilenmediğidir. Bir kelimenin anlamı veya bir cümlenin semantik özü o dilin sözlüğünden ve gramer kurallarından çıkarılabilirken bir söylemin (*vgskazivanie*) manası ancak konuşanın dinleyicisine söylemini yönelttiği özel durum göz önünde tutulursa anlaşılır. Bir cümlenin anlamı, bir dilin sabit, farklı durumlarda tekrarlanabilir öğelerini kapsar ve böylece de mümkün söylemler için bir mana potansiyeli sunar ancak kompleks manasında söylem, gerçekliği ortaya koyar.

Bahtin, klasik dilbilim alanından söylemin pragmatik görüş açılarıyla bu tür bir aşımını "metalinguistik" alana kayış olarak niteler. Hiçbir cümle salt dil araçları sayesinde sabit bir manayla sınırlanamaz çünkü "anlamla" "mana" arasında sabit bir bağ yoktur. Bir ve aynı metin (Wortlaut), kullanım durumuna göre farklı mana taşıyabilir. Dilsel iletişimin uygun bir analizi, bu nedenle yalnızca kullanılan dilbilimsel kelime malzemesini analiz etmekle yetinemez, söylemde ortaya çıkan iletişim durumunun dil dışı öğelerini göz önünde tutmak zorundadır.

Bahtin için bilgi vermekten daha önemli olan şey, yazılı ve sözlü her söyleme biçim veren üç noktadır: **1)** Konuşanın ifadesi, **2)** Başkalarının dilsel ifadelerinin etkisi, **3)** Kendi konuşmasında, karşısındaki kişiye ilgi.

Sözlü konuşmada konuşmacı jest ve mimik gibi dil dışı araçlarla sözlerinin orantılı (nisbi) özünü aşarak ifadenin aktüel manasını belirlemede payı olan kişisel bir tutumu sergiliyebilir. Ama salt dil aracına indirgenmiş olan yazılı söylemde de yazanın tutumu fark edilebilir. Bahtin, her dilsel söylemin, sahibinin "verbal ideolojik" konumuyla sıvanmış olduğunu iddia eder. Bu görüş gerçi somut dilsel iletişimin bireyselliğine karşı klasik dilbilimden daha adildir ama Bahtin konuşmacının konuşma konumu derken öznel–özel bir durumu kastetmemektedir. Farklı bireyselleşme dereceleri vardır ama Bahtin'e göre konuşmacı konuşmasında hep kolektif bir öznedir, özel dilini (yazılı) konuştuğu sosyolojik olarak belirlenebilen grupların bir temsilcisidir.

Ulusal kültür dillerinde günlük konuşmada "sosyolekt" (grup dili) mevcuttur: Mesleklere, yaşlara, eğitim düzeyi, bölge, mezhep vb.'nin

kendilerine özgü kelime hazineleri vardır. Bahtin şöyle der:

"Sözlü–ideolojik hayatın tarihinin her anında her kuşak, her toplum katmanında kendi diline, kendi sözlüğüne, kendine özgü bir vurgulama sistemine sahiptir ki bunlar da toplum katmanına, öğretim kurumuna (askeri öğrenci dili, liseli dili, meslek okulu öğrencisi dili farklı farklıdır) bağlılıkla ve başka ayırıcı faktörlerle çeşitlenirler."[146]

Bu tür grup dillerini insan kendisi seçmez, onlarla birlikte büyür. Her insanın hayatı boyunca, sosyal konumu ve görevi gereği farklı grup dilleriyle tanıştığı söylenebilir. Bahtin'e göre bu çeşit dillerin dilsel–üslupsal özellikleri, gerçekliğe karşı o sıradaki tutumun göstergesi sayılabileceği için önemlidir:

"Çeşitli konuşma dilleri, dünyayı kendine özgü görmek için, sözlü manalandırmanın özel biçimleri için, nesne manası ve değerlendirmenin özel ufukları için vardır."[147]

Matias Martinez, Bahtin'in bu görüşlerini özetlediği yazısında Boris Uspensky'den de söz ediyor ve onun Bahtin'i izleyerek edebi konuşmalarda dört katman sınıflaması yaptığını belirtiyor.[148] Bunlar ideoloji düzlemi, deyimler düzlemi, mekân–zaman–düzen düzlemi ve psikoloji düzlemidir. Konuşan biri, kolektif bir dili kullanırken, söyleminin objesinden hep sosyal tipik bir tonda söz eder. Kullandığı dil, çeşitli tonlardan yalnızca biridir. Öteki diller bu sonuncu dilin gizil bir arka planıdır:

"Kelime–nesne ve konuşan kişi arasında başka, yabancı kelimelerin bu aynı nesnenin, aynı konunun elastiki ve ekseriya güçlükle nüfuz edilen alanı yer alır. [...] Böylece her somut kelime, ait olduğu nesneyi hep, adeta sözü edilmiş, tartışılmış, değerlendirilmiş vaziyette hazır bulur, onu örten bir sisle sarmalanmıştır veya hakkında söylenmiş, yabancı kelimelerin ışığıyla aydınlanmış vaziyette."[149]

Konuşan kişi, konuşmasını "*anlayanın yabancı ufkuna göre ayarlamaya çalışır ve bu ufkun anlarıyla bir diyalog ilişkisine girer. Konuşan kişi, dinleyenin yabancı ufkuna nüfuz eder, ifadesini yabancı zemine oturtur, dinleyenin bilinçli alımlamasına sunar.*"[150] Sözlü iletişim sadece güncel konuşma eğilimleri ve hazır bulunmuş "yabancı kelimeler" arasındaki mücadeleyle hareketlenmez, aynı şekilde kendi konuşmasında karşısındaki sohbet arkadaşına yönelmeyle de dinamiklik kazanır.

Ve böylece farklı dillerin karşılaşmasıyla ve temsil edilen görüşlerin karşılaşmasıyla önce öznede, ikinci olarak sözü edilen şey bakımından, üçüncüsü de sohbet arkadaşına yönelişte bir "iç*sel diyalogsallaşma*" başlar

ve bu sayede de “*farklı konteksler arasında, farklı görüş açıları, farklı ufuklar, farklı vurgulama sistemleri, farklı sosyal ‘dil’ler arasında karşılıklı etkileşim başlar.*”[151]

Bahtin bir yandan her ifadenin bir dereceye kadar diyalogsu olduğunu savunurken öte yandan da monologsu konuşmayla diyalogsu konuşma arasında bir karşıtlık olduğunu söyler. Bu karşıtlık ona göre “bütüncül ve biricik, tamamlanmış, ptolemik dil dünyası” ile “birçok, birbirini karşılıklı aydınlatan dillerin açık, Galile tarzı dünyası” arasındadır. Bahtin, monologcu bilincin “ptolemik” dünyasını, yüksek Ortaçağ veya sözlü kültür dönemlerinde görür. Gerçi monologcu toplumlarda da farklı ‘dil’ler vardır ama bunlar belli bir tek dünya görüşünün merkezi pozisyonu sayesinde hiyerarşik olarak düzenlenmiştir. “Galile tarzı” dünyanın diyalogcu bilinci ise birbiriyle yarışan birçok dünya görüşünün birlikte varlığı sayesinde merkezilikten kurtulmuştur. Birden çok “sözlü–ideolojik dil”in eşzamanlı mevcudiyeti değil, bu diller aracılığıyla ifadesini bulan dünya görüşleri arasındaki gerilim diyalogsallaşmaya götürür. Bahtin, “diyaloglaşma” ile alışılmış anlamda, iki kişinin karşılıklı konuşmasından daha farklı bir şey kastetmektedir. Bildik monologlar Bahtin’in kastettiği anlamda “diyalogcu” olabildiği gibi, bildik diyaloglar da monologcu olabilir.

Dilsel iletişim için genel olarak geçerli olanlar Bahtin’e göre edebi konuşma için de geçerlidir. Yani hem edebi metin içinde figürler arasındaki kurmaca konuşmalar için hem de yazarın okuyucuya hitaben konuşmasında. Öte yandan edebi iletişimin özelliğini belirlemek amacıyla Bahtin önce onun yazılı karakterine işaret eder ve günlük iletişimin paradigması olarak genellikle sözlü konuşmayı ön plana alır. Yazılı iletişim, manayı iletmede, salt dil aracıyla sınırlı kaldığı, yüz ve vücut ifadesinden yoksun olduğu için ifadede çok güçlü değildir. Bahtin’in kuramında bu önemli bir noktadır çünkü ona göre bir söylemin manası, onun anlamından farklı olarak dilbilimsel araçlarla değil, iletişim durumunun bağlamı sayesinde belirlenir. Bir sohbetin tarafları için ortak bir çerçeve doğrudan doğruya verilmişse de yazılı anlatımda metnin oluşum bağlamı ile alımlama bağlamı arasında yer ve zaman farkı vardır. Kurmaca metinler, okuyucunun metinden alımlayarak yalnız başına yeniden kurgulamak zorunda oldukları hayali bir iletişim konumu yaratmakla ayrıca bir fark arz eder. Edebi metnin anlaşılması, sözlü iletişimin anlaşılmasına oranla iki bakımdan ek bir yorumlama işi gerektirir: Okuyucu hem gerçek yazar konuşmasının oluşum bağlamını hem de konuşan figürlerin kurmaca çerçevesini yeniden

kurgulamak zorundadır. Gerçi Bahtin “doğrudan doğruya nesnesine yönelik, konuşanın son anlam merciinin ifadesi niteliğiyle kelime”nin varlığını kabul eder ama ilgi duyduğu şey daha çok, yabancı bir kelimenin, konuşanın sözleriyle alakalı olup “iki sesli (yanlı) bir kelime”nin meydana geldiği hallerdir. Burada insanın kendi sesi son bulmuştur ve yabancı sesi, farklılaşan bir arka fon olarak yalnızca sezdirir. Bahtin iki sesli konuşmayı çoğunlukla yazarın konuşmasıyla figür konuşması arasındaki ilişkide gösterir.

“Stilizasyon” halinde yazar, bir figürün yabancı sözünü kendisinin yabancınınkinden farklı olan bakış açısının oluşturduğu arka planın önünde üretir, öyle ki yabancı söze “nesnelleştirici bir gölge” düşer ve ona ikinci bir “anlam eğilimi” verir. Söz, böylece *“aynı zamanda her iki konuşana da hizmet eder ve aynı anda iki farklı düşünceyi ifade eder: Konuşan kişinin doğrudan düşüncesi ve yazarın dolaylı fikri.”*[152]

Yazar bu durumda başkasının rolünde konuşmaktadır ve konuşmanın rolümsü oluşu, manasını etkiler. Stilizasyonun aşırılaştırılmış şekli, parodide görülür. Örtük yazar sesi, figür sesinin hakikilik iddiasını bozar.

İki seslilik, yazarın kendi hesabına konuştuğu izlenimi olduğunda ama bu sırada yabancı bir sözle “karma (hybrid) bir kurgu”da dolaylı olarak ilişkideyse yine ortaya çıkar. “Karma” (hybrid) söylemle neyi kastettiğini Bahtin şöyle tanımlıyor:

“Hybrid kurgu dediğimiz şey şudur: Gramer (sentaks) ve kompozisyon belirtilerine göre bir tek konuşmacıya ait ama içine gerçekte iki söylemin, iki konuşma tarzının, iki üslubun, iki dilin, iki mananın ve değerlendirme ufkunun karıştığı kurgu.”[153]

Bahtin’in kuramında yer alan bir başka terim de “karnavallaştırma”dır. Bir tek dünya görüşünün egemen olduğu kültür veya dönemlere monologcu söylemin denk düştüğünü söylerken Ortaçağı örnek verir ama bu çağda bir de “karnaval” olgusunun varlığını hesaba katınca mesela Rabelais’nin (1494–1553) romanı *Gargantua’*yı bu bağlamda ele alır. Bu eserin ana çizgisi, geleneksel, ciddi, resmi hayat biçimini ters yüz etmektir. “Karnavallaştırma”yı bu örnekle anlatırken, *“Karnaval tarzı hayat, alışılmış rayından çıkmış, belli bir şekilde ‘ters bir hayattır, amuda kaldırılmış bir dünya’dır,”* der.[154]

“Karnavallaştırma” ona göre dört tarzda gerçekleşir:

1. Akrabalık: Geleneksel statü–sınıf ve tabaka sınırları, sıkı insani bağlar sayesinde aşılır.

2. Eksantriklik: Karnavaldaki şehvet davranışı, günlük hayatın normlarına vurulduğunda ölçüsüz, işlevsiz, ayıp ve tuhaf gelir.

3. Kötü ortaklık (Mesaillance): "Karnaval, kutsalla dünyeviyi, yüceyle aşağılık olanı, büyükle değersizi, bilgeyle aptalı birbirine yaklaştırır, onları birleştirir, nişanlar ve eşleştirir."[155]

4. Dünyevileştirme: Kutsal olanın bile tabulaşmış geçerlilik iddiası elinden alınır ve kutsal olan taciz etme, müstehcenlik veya parodi yoluyla saygısız bir ilişkinin alanına sokulur.

Bu dört karnaval özelliği, Bahtin'in deyişiyle *"her türlü mevcut şeyin neşeli bir göreceliğine götürür."*[156] Çünkü yerleşik kültür düzeninin temel dengesini kurar. *"Karnavallaştırma"* kabul edilmiş değerleri yıkmaz ama onların mutlak geçerlilik iddiasını görece hale getirir. Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası, Karşı Kültür Niteliğiyle Halk Kültürü* başlıklı kitabı, metin analizinde marjinal kültür uygulamalarının göz önüne alınmasıyla *"Yeni Tarihçilik"* ışığı altında yeni kültür antropolojisi verileri bakımından edebiyat biliminde özel bir güncelliğe sahiptir.

Kültürdeki merkezkaç ve merkezcil güçlerin genel ilişkisine benzer bir durumu edebiyatta diyalogcu ve monologcu eğilimler arasında görür Bahtin. *Destan ve Roman* (1970) başlıklı makalesinde diyalogsallığı monologculuktan kurtulma, yani edebiyatın tarihsel gelişim sürecinde ileri bir evre olarak görür. Dostoyevski'nin (1821–1881) romanları Bahtin'e göre edebiyatta diyalogsallaşma ilkesinin ilk uygulanmış örnekleridir.

Diyalogsallaşmayı Bahtin roman yapısında çokseslilik (*polyphonie*) olarak niteler. *Suç ve Ceza* (1866) ve *Karamazov Kardeşler*'le (1879) Dostoyevski çoksesli roman kurgusunun yaratıcısıdır der. Oysa M. Wieland Alman romanında bunu 18. yüzyılda gerçekleştirmiştir. Polifonik romanın figürleri, uzlaşmaz görüşlerin, farklı bakış açılarının temsilcileridir. Dostoyevski'nin "karnavalcı" dünyayı algılayış tarzında *"her şey, karşıtının sınırında yer alır. Aşk, nefretin sınırındadır, nefreti bilir ve anlar; nefretse aşkın sınırındadır ve aynı şekilde aşkı anlar [...] İnanç, ateizmin sınırındadır, kendini ateizmde seyreder, ateizm de inancın sınırındadır ve onu anlar. Yücelik ve asil görüş, düşüşün ve adiliğin sınırındadır [...] Yaşama sevgisi, istek bakımından kendini yok etmeye komşudur. [...] İffet ve bekâret, kötü huy ve şehveti anlar."*[157] Polifonik romanda yalnız figürlerin değil, yazarın pozisyonu da karşılıklı bir göreceleştirmeye girmektedir. Bu durumda, yazarın kendi bağımsızlığından ve özel tutumundan söz edilebilir mi sorusu ortaya çıkmaktadır. Fakat Bahtin bu soruyu cevapsız bırakmaz.

“Yazarın niyeti” olarak nitelendirdiği bir ilkesi vardır. Yazar, doğrudan doğruya konuşmasa da *“niyeti”ni* gerçekleştirir ve bunu, *”belli bir tarzda kurgulanmış ve yabancı olarak yerleştirilmiş [anlatıcının veya figürlerin] yabancı sözleri yardımıyla”* başarır.[158] Bahtin, polifonik roman yazımının sanatlı sürecini tanımlarken müzik alanından başka mecazlar da kullanır ve yazarın “sesleri” orkestra şefi gibi idare ettiğini ya da sağır dilsiz bir komponist gibi melodileri çeşitli tonlardan ve çeşitli sazlardan çıkarttığını söyler. Polifonik yazarın sanat hakikati söylenmez, dile getirilir; onun propozisyonal değil, kompozitör niteliği vardır. [159]**

Monologcu ve diyalogcu tarzı Bahtin, edebi figürler arasındaki sınıflandırmada da ayırt edici ilke olarak görür: Roman neredeyse diyalogcu edebiyatın paradigmasıyken destan ve şiir (klasik ve romantik şiir, Heine ve Puşkin dahil) monologcu edebiyatın göstergesidir. Bahtin, 20. yüzyıl şiirinde bir nesirleşme gelişimi görür. Roman, ona göre:

“İdeolojik dünyanın sözlü–semantik bir desentralizmini gerektirir, keza ideolojik düşünce ile tartışmasız ve bütüncül dil arasını kaybetmiş olan bir edebi bilincin dilsel bir yurtsuzluğunu.”[160]

Romanın ortaya çıkışı *“tarihsel olarak merkezkaç ve desentralize kuvvetlerin çerçevesindedir. Alçaklarda, sahnelerde ve panayırlarda delilerin konuşma çeşitliliği, bütün ‘dil’lerin ve şivelerin taklidi tınlıyordu, fabl ve fıkralar, sokak şarkıları, ata sözleri ve içlerinde hiçbir dil merkezi olmayan bir edebiyat gelişti; burada şairlerin, bilginlerin, papazların, şövalyelerin ‘dil’leriyle canlı bir oyun oynanıyordu ve burada bütün ‘dil’ler birer maskeydi ve tartışmasız (kesin) bir dil çehresi yoktu.”*****[161]

Bahtin, edebiyat bilimin kendisinin de bütün manevi bilimler gibi (pozitif bilimlerin tersine) diyalogcu davranması gerektiğini savunur:

“Filolojide diyalog tarzı tanıma zorunludur (zaten bu olmadan anlamak imkânsızdır).” Diyalogcu anlama ise diyalogsallıkla aynı şey değildir. Konu dili ile üst dil (*Metasprache*) ayırt edilmelidir ve Bahtin “anlama”yı “nüfuz etme” olarak alır.

10. EDEBİYAT BİLİMİNDE

TOPLUMSAL-TARİHSEL BAĞLAR

Edebiyat biliminde estetiği arka plana itme ve üretim, alımlama ve yayılmayı esas niteleme, araştırma konusu yapma, özellikle deneysel (ampirik) edebiyat sosyolojisinin yeniden canlanmasıyla önemsenir olmuştur: Bu eğilim, 1960'lı yılların sonlarında öğrenci hareketleriyle ortaya çıkmış, edebiyat biliminde İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana egemen olan anlayışla hesaplaşma şeklinde başlamıştır. Edebiyat eleştirisinin artık yalnızca estetik değere değil, asıl toplumsal ilişkilere bakmasını isteyen 70'li yılların bu görüşünün öcüleri 1920'lerin ve 30'ların Marksist edebiyat görüşüdür. Georg Lukacs, Walter Benjamin ve Frankfurt Ekolü' nün edebiyat sosyolojisi uzmanları, bu dönemin en büyük temsilcileridir.

Deneyci edebiyat bilimi, eserlerin estetik niteliğiyle ilgilenmeyip onların iletişimsel işlevlerini, ortaya çıkışlarını hazırlayan şartları araştırır. Yöntem olarak da deneyci toplum araştırması yöntemini benimser, bu yöntemi metin çözümlemesi ve alımlamasına uygular. Deneyci edebiyat sosyolojisi ise edebiyat kurumu içindeki işleyişi, mesela üretim, yazarın sosyal rolü, okuyucu kitlesinin oluşumu, toplum hayatında edebi ürünlerin işlevi gibi konularla ilgilenir.

Edebiyatta toplumbilimin, Marksist tarih ve sanat anlayışının izini süren ünlü kuramcı Georg Lukacs (1885–1971) Macar Yahudi asıllıdır ve çok uzun süre etkisi duyulmuş bir edebiyat tarihçisi, estetikçi ve kültür filozofudur. Marksizmi Hegelcilikle birleştirerek ona idealizmden, Dilthey'den bir şeyler katan Lukacs, otobiyografik denemesi *Marx'a Giden Yolum*'da (Mein Weg zu Marx, 1933) bu yolun kolay olmadığını çünkü her gün, uygulamanın ışığında yeniden işlenip özümsenmesi gerektiğini söyler. 1929 yılına kadar Viyana'da yaşayan, sonra Moskova'ya, 1945'ten sonra da Budapeşte'ye dönen Lukacs, orada estetik ve kültür felsefesi profesörü olur.

Hayatının son yıllarını kapsamlı bir esere, *Ontologie des gesellschaftlichen Seins*'a (Toplumsal Varlığın Ontolojisi) verir. Burada gençlik yıllarının tarih felsefesindeki optimizmi yoktur artık: Üç cilt olarak tasarladığı eserin ilk cildi *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*'de (Estetik Kategorinin Başkalığı, 1967) sanat biçimlerinin tarihini, üretken gücün gelişimini ve sanatın kendisini insanlık gelişiminin özbilinci olarak niteler.

İnsanın her türlü eyleminin başı ve sonu, onun günlük yaşayışıdır derken, bilimin ve sanatın kaynağını buradan aldığını belirtir. Her ikisini de gerçeğin yansıması, gerçeğin insanlık tarafından keşfedilme yolları olarak niteler. Bilim, gerçeği kişileştirici (*personifizierende*) bir görüşten uzaklaşma (*Desanthropomorphieren*) sayesinde keşfederken sanat, hayatın antropomorfist, antropozantrik kopyalanabilirliğine yöneliktir. Lukacs, "*mimesis*"i ayrıntılı bir biçimde ele alır.

Lukacs'ın felsefe, ideoloji, sanat, kültür, edebiyat gibi çok geniş bir yelpazede eser vermiş olması, onun 20. yüzyıl fikir hayatında uzun süre etkili olmasını sağlamış, toplumsal varoluşa ve oluşuma bütüncül yaklaşımının bu etkide payı büyük olmuştur.

Tarihsel–toplumsal oluşumu sanat kuramında esas alan ve Marksist, sosyalist edebiyatçıları etkileyen bir başka düşünür, Walter Benjamin'dir (1892–1940). 1925 yılında yazdığı doçentlik tezi *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*'de (Alman Trajedisinin Kökeni) tarihsel olguları, doğrudan tarih olayları ağından çıkarıp başka bir boyuta sokarak, bir "konfigürasyon"un hecelenerek sökülecek yazısının öğeleri haline getirir. Barok dramını, ebedi *"hakikat"*in yeni Platoncu mistik atmosferine ait bir *"fikir"* olarak görür ki bu, kavramsal olarak tespit edilebilen "*uç fenomenlerin eşsiz konstellasyonunda"* okunabilir. Brecht aracılığıyla tanıdığı Marx'ın fikirlerini Frankfurt Sosyal Araştırmalar Enstitüsü temsilcileriyle dostluğu sırasında derinleştirmiştir.

Benjamin, sanat kuramının faşizmin hizmetinde oluşunu eleştirerek faşizmde "politikanın estetikleşme"sinin söz konusu olduğunu, oysa artık "sanatın politikleşmesi" gerektiğini ileri sürer. Estetikle politika arasında kurduğu diyalektikle, politikanın estetize edilmesi için estetik politikleşmelidir, der.

Sanat eserini, teknik reprodüksiyon imkânları çağında irdeleyen bir sanat kuramı denemesi (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936), onun Lukacs ve Brecht, faşizm ve sürgün yaşantılarıyla ulaştığı materyalist değişimi yansıtır. Geleneksel sanat kavramının destrüksiyonunun başladığını dile getirir bu yazısında. Ona göre film, bambaşka bir kolektif alımlama sağlar. Bu "eğlenirken alımlama", halkı yeni alımlama ödevlerine hazırlar. Yani sanatın teknik reprodüksiyon imkânı, onun kitlelere, dolayısıyla politikaya hizmet etmesini sağlar. Benjamin'in bu denemesinin etkisi 20. yüzyıl sanat kuramında uzun sürmüştür.

Alman sosyoloji kuramında önemli yeri olan Frankfurt Ekolü, edebiyat biliminde toplumsal–tarihi görüşün yaygınlaşmasında rol oynamıştır. "*Institut für Sozialforschung*" yani Frankfurt Ekolü 1930'larda Almanya'da Weimar Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında Marksist kuram çalışmaları amacıyla kurulan bir merkezdir. Avrupa'nın öteki Marksist çevreleriyle ilişkisi zayıf olsa da Horkheimer ve Adorno'nun, eleştirel toplum kuramı ve bu kuramın daha sonraki üyeler tarafından geliştirilmesiyle 1960'ların sonlarından itibaren güçlenen yeni Marksist dalgada payı büyük olmuştur.

Theodor Adorno (1903–1969), eleştirel toplum kuramında meslektaşı ve yakın dostu Horkheimer'in deyişiyle, çağımızın dâhilerindendi. Bu çokyönlü düşünürün dehası, felsefe, sosyoloji, psikoloji, müzik ve edebiyat biliminde kendisini kanıtlamıştı. Frankfurt Üniversitesi'nde felsefe doktorasıyla başlayan etkinliği bütün öteki alanlarda artarak sürmüştür. Walter Benjamin'in yolunda, müzikle gelişmiş estetik bir duyarlılıkla, felsefi görüşlerini sanatsal belgeler aracılığıyla işleyip kanıtlamıştır. Yahudi kökenli oluşundan dolayı Nazi Almanya'sından kaçmak zorunda kalan Adorno, önce (1934) İngiltere'ye (Oxford), sonra (1938) Amerika'ya (New York) yerleşmiştir. 1941 yılında Horkheimer'in yanına Los Angeles'e gittiğinde ortak çalışmaları *Dialektik der Aufklärung*'a (Aydınlanmanın Diyalektiği) başlar. Bu eserde ana konu, Aydınlanmanın kendi kendini mahfetmesidir: Efsaneleşen aydınlanma! İnsanı Kant'ın deyişiyle "kendi suçu olan, erişkinliğe erememek"ten kurtarmayı amaç edinerek efsaneleşen Aydınlanma, tabiatı egemenliği altına almak ilkesiyle farkında olmayarak efsanevi (mitik) bir yola girmiş, bastırılan tabiat ise "sistemin insan üzerindeki gücü" olarak, teknik düşüncenin egemenliği halinde adeta öç almıştır. Bu düşünceyi "Odysseus" ("Avrupa uygarlığının temel eseri") örneğinde işleyen Adorno ve Horkheimer, kurtuluşun ancak Aydınlanma'nın kendini aydınlatmasıyla *(Selbstaufklärung der Aufklärung)* mümkün olabileceğini savunurlar.

1949'da Frankfurt'a geri dönerek Toplum Araştırmaları Enstitüsü'nün yeniden kuruluşunda (1951) ön ayak olur, 1966'da *Negative Dialektik*'i (Eksi Diyalektik) yayınlar. "Antisystem" olarak adlandırdığı bu denemesiyle, onlarca yıldır bağlı kaldığı felsefeyle hesaplaşır. 1960'larda ünlenen Adorno'nun, akademik başarıları Neomarksist ideoloji eleştirisinin savunuculuğuyla 1983'de 80. anma gününde klasiklerden sayılmasıyla ortaya konmuştur.

Adorno’nun 70’li yıllardaki yankıları, onun ölümünden sonra *(posthum)* yayımlanan fragmanı *Ästhetische Theorie*’ye dayanır. Bu eseri sanat krizini ve güzelliğin güçsüzlüğünü gösterir, yalnızca estetik bütünlüğün değil, hakiki olmayan bütünlüğün krizini: Yani, tabiata hâkim olmak isteyen akılcılığın, endüstri hayatının mantıkçılığının, kültür endüstrisindeki yönlendirilebilirliğin yarattığı krizi. Toplumsal şartlardan kendini koparamayan bu sanatın, ezmede ve maddeleştirmede payı vardır, ama aynı zamanda da ezilenlere karşı gösterdiği sempatiyle bunun aksini ortaya koyar.

Çağdaş estetik artık tarihsel olmayan tabiat güzelliğinin saflığını hedeflemez, daha ziyade *Dissonanz*’ında (uyumsuzluk), âhenk hakkındaki hakikat dile gelir. Akıl almaz dehşet çağında üretici olmayan sanat, şefkati, huzursuz bir barışın boşunalığını ve gerekliliğini hatırlatıcı bir anlam taşır. Benimseyici kopyacılıktan farklı olarak, görece bir otonomi içinde, tabiatın ve insanların acısını unutmaz.[162]

Frankfurt Ekolü’nün etkili bir başka temsilcisi de Jürgen Habermas’tır (d. 1929). Eserlerini çok genel olarak, modern insanın ahlak problemini irdeleyen kitaplar şeklinde adlandırmak mümkündür. Geliştirdiği kuramı Heidegger’e ve onunla hesaplaşmaya borçludur. Geleneksel kurama, eleştirel bir tutumla karşı çıkarken Horkheimer’in gelenekselle eleştirel kuramları birbirinden kesinlikle ayırmak ilkesini gözetir: “*Geleneksel kuram tasarımında, bilimin gerçek toplumsal işlev ve insan varlığında teorinin ne olduğu görülmez, onun soyutlanmış alanda ne anlama geldiği görülür... Uzman kişi, bilgin kimliğiyle, toplumsal gerçekliği ürünleriyle birlikte önemsiz sayarken..., eleştirel düşüncenin motifi, gerilimi gerçek olarak aşma gayretidir.*” Demek oluyor ki bir kuramın normatif özlerinin aydınlatılması, bu kuramın esas öğesi olmak zorundadır. Habermas, toplumsal norm sistemini “*Lebenswelt*” (Yaşama dünyası) olarak adlandırır ve bunun için bilimsel bir “nüfuz”u araştırır. 1935’de *Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*’den (Avrupa Biliminin Krizi ve Aşkın Fenomenoloji) beri hedeflediği bu konuya 1976 yılında *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*’da (Tarihsel Maddeciliğin Yeniden Kurulması) yeniden eğilir. “Arka plan” araştırmalarını, “yaşama dünyası”nın karmaşasını (ki buna bireysel beceriler kadar kültür mirası da girer) ortaya çıkarmak için gerekli görür Habermas. Ve bunu her sosyoloğun görevi sayar. “Arka plan”a ulaşmak konusundaki hipotezi, her şeyin dilde mevcut olduğudur. “*Eylemin*

sınırları, dilin sınırlarıyla çizilmiştir." Dil araştırması, bu yüzden kaçınılmazdır ve Habermas, tutarlı bir dil incelemesine girişir, dil felsefesi ve dilbilim problemleriyle uğraşır. Çeşitli linguistik ve pragmatik kuramlarla hesaplaşması sırasında Habermas şunu keşfeder: Her iletişimsel eylemin temelinde, "sözünü geçirme" (*Geltungsansprüche*) vardır. Konuşan her kişi, dış dünya, toplum veya iç dünyasından bir şeyleri dışa vurur. Fakat bu alanları söz konusu etmekle kendini onlara karşı sınırlar. Ve söz konusu ederken de aynı zamanda bir hakikat –bir doğruluk– ve bir hakikilik iddiasında bulunur. Bu iddialardan biri öncelik alabilirse de aslında üçü birden geçerlidir. Habermas, Karl–Otto Apel'e dayanarak insanın kanıtlarla düşündüğünü ileri sürer. Tek başına düşünen kişiler olarak da insanlar *Interaktion* (etkileşim) ilişkisine sokulmuştur ve argümanlarla düşünürler, der. Pratik–ahlaki kuralların normatif temeline dayanarak argüman tarzı hesaplaşmalarla iş yaparlar. Tamamlayıcı nitelikteki eklerinde Habermas, aklın, Kant'ın geliştirdiği üç eleştiride birden kendini gösterdiğini söyler: *"Teorik aklın, ahlaki anlayış ve estetik hüküm verme gücüyle birliği"*dir bu. Ve Habermas böylece, bilimlerin uzun zamandan beri aranan normatif temelini bulmuştur: "Bütüncül akıl"dır ("*Einheitliche Vernunft*") bu.

İlk ilgi alanı siyasal bilgiler olan, gençlik yıllarını İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'da geçiren Habermas, Nazi politikasının temelden silineceğine inancını kaybedince toplum ve ahlak konusunda araştırmalara yönelmiştir.

Ahlaki görüş açısı, ona göre, somut eğitimden idealize edici bir sınırlamayla ayrılır ve kültürel alışkanlık sayesinde alışılmış kısmi yaşama biçimlerine bağlı ve bireysel eğitim süreçlerinden gelen yorumlama açılarından uzaklaşarak elde edilir. Modern ahlak, şu ya da bu kısmi toplumdan gelemez, doğrudan doğruya dünya topluluğundan gelir. Ahlaki görüş açısının kültüre veya sosyal sınıfa özgü bir değer sistemi getirmeyip genel oluşu, ahlaki emirlerin manasını, ahlaki görevlerin esprisini yok eden bir görecelikten koruyabilir.

"İletişimsel Eylem Kuramı"nın dördüncü ana problemi olarak nitelediği Modernizm teorisinde Habermas, Marksizmin nesneleştirme (*Verdinglichung*) eleştirisini yeniden ele alarak *"yaşama dünyasının sistematik sömürgeciliği"* olarak adlandırır. Bu toplum teorisini Weber, Durkheim, Parson'dan alarak geliştirir. Eser, kapsamlı haliyle kısa zamanda uluslararası tartışma alanına girmiştir.

Edebiyat biliminde toplumbilimin ve tarihin desteğini arayanlar, edebiyatın toplumla ve tarihle alışverişi olduğuna inananlardır ve yukarıda tanıttığım düşünürlerin bu doğrultuda etkileri büyük olmuştur. Edebiyatla toplumun karşılıklı etkileşimi, eserlerin konuca ve biçimce toplumun belli eğilimleri tarafından belirlenmesi ve edebiyat eserlerinin özündeki etki etme özelliğiyle okurlara, giderek topluma yön vermesi ile gerçekleşir.

Edebiyat tarihçiliğini toplum–tarih araştırmaları ışığında yürütme ilkesi, bu kuramın getirdikleri arasındadır. Pozitivizm ve düşünce tarihinden sonra edebiyat tarihinde toplumsal değişimlerin ve tarih olaylarının izini sürmektir artık amaç. Sosyoloji tarihi temelli edebiyat tarihçiliği, üretim ve iletişim şartlarının değişimiyle bu değişimin bir sanat ekolüne etkisini ortaya çıkarmayı amaçlar. Medyanın rolü, edebiyatın yaygınlık kazanması, okuyucu–seyirci–dinleyicinin medyayla ilişkisi, öne çıkan konu öbeklerini oluşturur. O zamana kadar estetik ve seçkinci bir tutumla göz ardı edilen ürünler: Eğlencelik yazın, işçi yazını, kadın yazını vb., hitap ettiği kitlenin geniş olması nedeniyle özellikle ilgiye değer bulunur.

Edebiyat tarihinin sınıflandırılmasında, türlerin ayırımı büyük rol oynar. Wilhelm Vosskamp'ın tür kuramına dayanarak edebi türler, edebi–sosyal anlaşma biçimleri olarak, tarihi sosyal ihtiyaçların ifadesi olarak ele alınır. Edebi türler, bu bakış tarzında, toplumsal problemlerin çözüm denemesi anlamındadır ve sosyal çelişkilerin ortaya çıkmasını sağlar. Türlerdeki değişme, buna göre, sosyal ihtiyaçların da değişimini dile getirir.

Sosyal tarihin edebiyat tarihçiliğine yardımcı sayılmasının uygulamadaki eksikliği, kadın hareketlerinin gerektiğince ele alınmayışıydı. Feminist gruplarca eleştirilen bu eksiklik, 1980'lerden sonra fazlasıyla giderildi. Cinsiyet, yalnız biyolojik bir kategori olarak değil, sosyal kategori olarak toplum tarihi araştırmalarına açık bir "sosyal sınıf" niteliğine büründü. "Cinsiyet" kategorisinin yardımıyla araştırmalar algılamanın ve anlamlandırmanın kadınsı biçimlerine odaklandı.

Edebiyatın "kurumlaşması", toplumsal ve tarihsel arka plan çalışmalarının sonucunda gerçekleşir. Edebiyat bilimci Peter Bürger, avangard eğilimleri incelediği araştırmalarında (*Theorie der Avangarde*, Frankfurt/M. 1974 ve *Aktualität und Geschichtlichkeit, Studien zur gesellschaftlichen Funktion der Literatur*, Frankfurt/M. 1977) edebiyatın burjuva toplumlarında kurumlaşmasını ortaya çıkarır. Lukacs ve Adorno, sanat eserinin toplumsal özünü sorguladığı çalışmalarıyla Bürger'e öncülük etmişlerdi. Bürger, onlardan farklı olarak, edebiyatın toplumsal işlevi

sorusuna eğilir. Edebiyatla toplum arasındaki alışveriş (karşılıklı etkileşim), bu konunun odak noktasıdır. Ona göre edebiyatın işlevi, üretim ve alımlamanın çizdiği kurumsal çerçeveyle belirlenir. Kurumsallık terimiyle Bürger, kitapçılığı, yayınevleri ve kütüphaneleri kastetmez. Bunlar ona göre edebiyat sosyolojisinin araştırma alanlarıdır. Bürger'in "Kurumsallık" anlayışı: Bir toplumda edebiyattan genel olarak neyin beklendiği, neyin anlaşıldığıdır. Estetik normlar sayesinde, o normlar aracılığıyla eserle toplum arasındaki etkileşim sağlanır. Bürger, araştırma alanı olarak burjuva toplumunu alır. Sanat alanının ancak bu toplumda işlevsel olması önemlidir. Artık din ve felsefe gibi kurumların üstlenemediği işlevi burada sanat üstlenmektedir. Sanat bağımsızdır ve bu niteliğiyle de amaca yönelik akılcılıkla, endüstrileşmeyle belirlenen dünyaya karşıt kutup oluşturur. Edebiyatta, insanın yabancılaşma yaşantısı korunur ve onun gerçek hayatta kaybettiği bütüncüllüğü yeniden sağlanır. Bu ise ancak 'yüce' bir sanatın yerine getirebileceği çok özel ve yüksek bir hedeftir. Bürger'in böyle bir işlev saptayışı, sanatın kurumsallaşmasıyla "yüksek" sanatı "adi" sanattan ayırmaya, yani sanatın "*Dichotomie*"sine (ikililik) götürür.

Feodal–saray toplumunda sanat, seçkinlerin, önde gelenlerin hayatının bir parçası, onların hoşça vakit geçirmesine yarayan bir etkinlikken, burjuva toplumlarında edebiyatla dünya arasında kesin bir çizgi vardır ve bu, sanatın politik ve toplumsal sonuçlar elde edemeyişinin nedenidir.

Bürger'in "kurumlaşma" kavramı, doğrudan doğruya edebiyatın bağımsızlığı anlayışına dayanır. Burjuva toplumunda bu anlayışın yanı sıra varlığını sürdüren ve iş dünyasının etkilenmesi imkânını kabul eden edebiyat anlayışları da vardır, ama Bürger bunları "kurumlaşma"nın dışında bırakır.

Edebiyat–toplum ilişkisinde bir başka soru, edebiyatın bir sosyal sistem, bir işlevsel model sunup sunmadığıdır. Münih'de 70'li yıllarda bir araştırma projesi, disiplinlerarası bir çalışmayla edebiyat bilimi, tarih ve sosyal bilimi bir arada devreye sokarak edebiyat ile edebiyat hayatı ve toplum arasındaki nedensellik–işlevsellik ilişkilerini açıklayan bir sistematik model yaratmak amacındaydı. Talcott Parsons, makrososyolojik bir incelemeyle eylem kuramsal bir tasarımı birleştirmişti. Buna dayanarak edebiyatın sosyal sistemini organize eden kurgular araştırılacaktı. Parsons, toplumun sistemsel karakterinden yola çıkar. Dünyanın fazla karmaşıklığı nedeniyle insanın algılayışında ve eyleminde bir seçme–eleme olduğunu ileri sürer. "Gerçeklik", buna göre ancak insanın eylemiyle kurgulanır ve bir yapıya

kavuşur. Eylem bir “*Interaktion*” (etkileşim) sırasında ve “*Intentionalität*”le (niyetililik) meydana gelir. Ve bu, yalnızca belli eleme mekanizmaları varsa mümkündür. Bunun sonucu olarak, toplumsal düzende normatif eylem belirleyicilerinin arkasında ortak eylemler yer alır. Parsons, toplum sistemini bir bütün olarak ele alır. Bu bütün, geliştikçe karmaşıklaşmış ve yeni alt sistemler doğurmuştur: Ekonomi, siyaset, toplumsal cemaat ve sosyal kültür; yani o dört alt sistem, toplumsal tüm sistemi oluşturur, ki bu da Parsons’un hiyerarşik yapılı toplum modelinin en üst katmanıdır. “Alt sistemler” (*Subsysteme*), Interaktion ilişkileri ve değişim süreçleriyle birbirine bağlıdır. Interaktion medyaları aracılığıyla tek tek medya bölümleri arasında ilişki kurulur: Ekonomi üst sistemi için değişim aracı “para”, Interaktion sürecini yönlendirir, siyasette bunu “iktidar” sağlar, toplumsal cemaatta “itibar”, sosyal kültürde ise “değer bağlılığı”.[163] Sosyal sistem edebiyat, bu modelde, sosyal kültür alt sisteminin alt sistemidir. Sosyal sistem niteliğiyle edebiyat, estetik olgu “metin”le sınırlı değildir artık. Metin de sosyal olaylardan kaynaklanır ve sosyal olaylara kaynak oluşturur.[164] Sosyal sistem edebiyatla öteki alt sistemler arasında karşılıklı ilişkiler bulunur ve bunlar mesela üretimin, alımlamanın, ekonomi, politika ve kültürel normlarda ilişkisine bağlı oluşunda ortaya çıkar. 18. yüzyıla kadar Interaktion aracının değer koyucusu ilk planda din alt sistemi iken, bir değişim olmuş ve 19. yüzyılda edebiyat bu işlevi devralmıştır.

“*New Historicism*” (Yeni Tarihçilik), sosyal tarih yerine kültür poetiği sloganının öteki adıdır. Amerikalı edebiyat bilimci ve Rönesans uzmanı Stephen Greenblatt, bunun *“ölülerle konuşma arzusuyla başladığını”* söyler. Onun metinlere gösterdiği kişisel ilgi hem ironik hem de programlıdır. *New Criticism’*in Amerikan ve İngiliz üniversitelerinde edebiyat eleştirisini önemli bir ihtisas alanı haline getiren objektiflik iddiasına karşıdır Yeni Tarihçilik. Geçmişin konu edilmesi ayrıca edebiyat–tarih ilişkisini de gündeme getirir.

Greenblatt, Yeni Tarihçilik araştırmalarında “*Cultural Poetics*” (Kültürel poetikler) terimini kullanırken teorik görüşlerden çok metin analizi için yeni somut örnek arayışındadır. Metne bağlı eleştiriye karşı çıkar ve metni, kendi içine kapalı bir sanat eseri olarak görmeye karşıdır. “*Ahistoric*” yani tarihle bağı olmayan metin anlayışına karşı, metnin ortaya çıkışı sırasındaki tarihi sosyal şartları göz önüne almaktan yanadır. Yeni Tarihçilik’te metin analizi daha çok edebiyatın, başka metinlerle ilişkisinin

analiz uygulamasına yöneliktir. Greenblatt, "*Transaktion*"lar dediği kültürel ifadelerin değişim ilişkilerini araştırır: Davranış ve dil biçimleri, jestler ve ritüeller, kolektif görüşler ve deneyimler, edebi metince, düpedüz kabul edilmez, daha ziyade "sosyal enerji" olarak metne nüfuz eder ve belli şartlar altında özümsenir, biçim alır.[165]

Greenblatt, edebi metni Bahtin tarzı bir polifoni (çokseslilik) olarak gördüğü gibi, kültür anlayışı da böyledir. "*Cultural Poetics*" hedefi, sınırları, hiyerarşiye ve ben ile başkası diyen kutuplaşmayı kaldırmak esasına dayanır. "Yeni Tarihçilik"in popülarizmi de burdan kaynaklanır.

"Kültürel Materyalizme" gelince:

Greenblatt'ın "*Cultural Poetics*" görüşünün Marksist varyasyonu diyebileceğimiz "Kültürel Materyalizm"i İngiltere'de R. Williams ve T. Eagleton'un etkisiyle oluşmuştur. Temsilcilerini (mesela J. Dollimore ve A. Sinfield) Yeni Tarihçiliğe bağlayan özellik, bir yandan devlet gücü ile kültür ilişkilerine ilgileri, öte yandan da Elisabeth Dönemini araştırma konusu olarak almalarıdır. Amerikalı meslektaşlarından farklı olarak bunlar, eleştiri imkânlarını araştırmalarının merkezi sayarlar. Eleştirel mesafeyi korumak için Dollimore, Marksist Yapısalcı Althusser'in ideoloji kavramına bağlanır: Althusser, ideolojiden "yanlış bir bilinç" değil, bireylerin gerçek varlık koşullarıyla olan hayali ilişkinin temsilini anlar.

Kültürel Materyalizm, bir toplumun kültürünün de ekonomik üretim şartlarıyla belirlendiği görüşündedir. Bu nedenle edebi metinlerin de bir toplumun ideolojiyle biçimlenmiş iktidar şartları hakkında bilgi verdiğini kabul ederler. Egemen kültür, bir toplumun kültürünün bütünü demek olamayacağından, iktidar yapısına bağlanan birçok alt kültürler vardır. Kültürel Materyalizmin ilgisi daha çok bu alt kültürleredir. Homoseksüellik, transseksüellik, Feminizm ve Kolonializm üzerine pek çok araştırma bu ekolde yapılmıştır. Alt kültürlerin sesini duyurmayı, bunlar üzerine çalışmayı edebiyatın ve edebiyat bilimin bir anlamda görevi saymışlardır.

Marksizm ve Discours **(Söylem) Analizi**

Amerikalı edebiyat bilimci F. Jameson, Kültürel Tarihçilik kuramının temsilcileri gibi Marksizmle "*Discours*" (söylem) teorisini birleştirmek ister. Nedir bu "*Discours teorisi*"? *Discours* (Fransızcadan gelmedir ve "söylem" anlamına gelir.), genel anlamıyla konferans, konuşma veya makale demektir. Avrupa Aydınlanma döneminde, hakikati arayan felsefi konuşma demekti ki Habermas da "*discours*"u böyle kullanır. Yeni edebiyat biliminde ise *discours* (söylem), daha çok *discours* (söylem) analizi olarak

geçer ve kendine özgü bir kuralsallığı olan, gerçekten geçmiş söylemlerin tarihsel tümü için kullanılır. Foucault *discours*'u bir şey ifade eden işaretler toplamı olarak değil, "malzeme uygulamaları" (*materielle Praktiken*) olarak görür. Bunlar, sistematik olarak, *"anlattıkları nesneleri oluştururlar."* Bu uygulamaların bir başka özelliği, ortak bir konuşma konusuyla, kurallar ve geleneklerle belirlenmiş olmasıdır ki söz konusu gelenek ve kurallar nasıl, kimden, hangi kavramlarla ve hangi medyada bu konu üzerine konuşulabileceğini, keza öteki *discours*larla (söylemler) ilişkilerini belirler. Neyin söylenebilip neyin söylenemeyeceğini tespit etmeleri bakımından *discours*lar, iktidar etkileri altındadır ve aynı zamanda da iktidar mücadelelerinin alanıdır. *Discours*lar (söylemler) medyaya, kurumlara ve maddi aygıtlara bağlıdır.

Jameson'a dönelim. *Politik Bilinçaltı–Sosyal Eylemin Sembolü Niteliğiyle Edebiyat* başlıklı kitabında (1988) Jameson, Lukacs'ın Hegelci Marksistliği ve Althusser'in yapısalcı okuma tarzının etkisi altında Marksizmin sistemli bir şekilde yenilenmesini amaçlar. Poststrüktüralist özellik olarak da Lacan'ın psikoanalitik kuramı doğrultusunda gerçekle simgeseli ayırır: Gerçeği asla doğrudan doğruya yaşayamayız, hep simgeleşmiş olarak karşımıza çıkar, der. Tarihin bütüncüllüğüne aktarıldığında bunun anlamı Jameson'a göre, tarihi "mevcut olmayan neden" olarak yorumlamaktır. Tarihe nüfuz etmek, ancak metinler aracılığıyla mümkündür. Ama gerçekliğin algılanması daima kolektif, sınıfların '*discours*uyla şekillenmiş bir yorum demek olduğundan metinleşme (*Textualisierung*) hep ideolojiyle biçimlenmiştir. Politik bilinçaltını, sınıflar *discours*unun izlerini metinlerin yüzeyinde görünür hale getirmekse Jameson'a göre ancak Marksizmin, açımlamada *"mutlak ufuk belirleyici"* yapılmasıyla olur. Ne var ki Jameson'un açımlama modeli geleneksel yorumlamadan farklıdır ve edebi metin, toplumsal temelleri ortaya çıkarılmak üzere üç aşamada incelenir: Bu aşamaların ilki, "siyasi tarih"tir ve tarih, belli bir zaman dilimine indirgenir. Önce metnin, çelişkiler, aksamalar ve tutarsızlıklar bakımından elden geçirilip yazıldığı dönemle ilişkisi ortaya çıkarılır. Jameson, geleneksel ideoloji eleştirisinden farklı olarak, edebiyatı "simgesel olay" olarak yorumlar. Gerçeklikte var olan çözümsüz toplumsal çelişkiler edebi eserde (bilinçsizce) formal bir çözüme ulaşır.

Açımlamanın ikinci aşamasında Jameson, *discours* (söylem) düzlemine geçer. Bu yorum ufkuna "toplum" adını verir. Toplum, karşıt sınıfların

karşıt mücadeleleriyle belirlenir. Edebi metin kolektif sınıf *discours*u içinde bir dışavurum demektir ve bu yüzden toplumsal *discours*un (söylemin) dışında bağımsız değildir. Metin analizi, bu düzeyde toplumsal *discours*la metne taşınmış olan özel “ideologem”leri (sınıf dillerindeki en küçük anlam birim) araştırır. Jameson, örnek olarak iyi ile kötünün etik karşıtlığını verir. Anlatı paradigması olarak bu karşıtlık edebi metinleri de biçimler. Yazarın asıl niyetiyle ilişkisiz olarak geleneksel anlatı süreci içinde bir ideolojik söylem metne taşınmış olur. Edebi türlerin ve biçimlerin *discours* (söylem) düzeyinde stratejik bir işlevi vardır.

Sonuncu açımlama aşamasını Jameson, “tarihsel” olarak niteler ve bu aşamayı çeşitli üretim ilişkilerinin gerilim alanı sayar. Eski üretim tarzları bir yandan devam ederken, öte yandan karşıt eğilimler gelecekteki yeniliklere işaret eder. Bu yüzden toplum ve siyaset hayatında çekişme olarak su yüzüne çıkan ve sürekli bir “kültür devrimi”ne eş çelişkiler olur.

Jameson, kendi kuramını, öteki açımlama metotlarını tarihileştiren bir “Metakommentar” (üst yorum) olarak niteler. Edebiyatı sosyal eylemin sembolü olarak görmek anlamındaki bu kuram, edebiyatı toplumsal çelişkileri yansıttığı için, kültürel direnç alanı sayar.

Jürgen Link ve Kolektif Simgesellik

Foucault’nun Almanya’daki alımlanışı, sistem teorisi bakımından önemli izler bırakır. Bochumlu germanist Jürgen

Link, edebiyatı *discours*lar (söylemler) arasının kurumlaşmış biçimi olarak görür. Onun "*discours*lar arası"ndan anladığı şey, Foucault'nun *discours* (söylem) kavramına eleştirisinden kaynaklanır. Modern toplum içinde gittikçe artan farklılaşma, Link'in dayanağıdır. Belli "temel–edebi görüş biçimleri", mesela analojiler, metaforlar ve semboller, uzmanlık bilgisini somut ve herkesçe anlaşılır bir biçime sokuyor ve konuşmayı *discours* (söylem) dışına çıkarmayı mümkün kılıyor. Burada özellikle bütün toplumun ortak deneyimleri sonucu elde edilmiş kolektif semboller rol oynuyor. Link, bu tür kolektif sembollerin edebiyatta nasıl kullanılıp değerlendirildiğini araştırmaya koyulur. Örnek olarak, 18. yüzyılda icat edilen balonun edebiyat ve gazete metinlerinde sembolleşmesini gösterir. Bu sembolün yaygınlığını, birçok *discours*ları (söylemi) ilgilendirmesiyle açıklar: Balon sembolü, bir araç veya makine olarak bir yandan tabiat bilimleri *discours*unu ilgilendirirken, panayır eğlencesi olarak, mucizenin teknikle gerçekleşmesini sembolize eder. Aydınlanma toplumunun bilgisi buna göre dini söylemlerin inancının yanına yükselir. Yığınlarca denenebilirliği, balonu nihayet Fransız Devrimi yandaşlarının politik *discours*unda (söyleminde) ilerlemenin sembolü yapar.

Kolektif semboller sağlam bir anlam kefesine yerleştirilmişlerdir ama yine de kolektif olarak genişletilebilirler. Balon sembolüne mesela araç olarak hava dahildir, sonra dikey hareket, serbest sallanma ve kuşbakışı. Buna karşılık olumsuz özellikler olarak direksiyonsuzluk, düşme tehlikesi ve baş dönmesi. Olumlu ve olumsuz özelliklerin dengesi, bu sembollerin kullanılma değerlerinin ana kurgusunu belirler, çünkü ancak bunlar sayesinde farklı pozisyon ve düğümler söylemsel olarak yansıtılabilir. Kolektif semboller sistemi bir çeşit enine boyuna oklardan oluşan bir "ağ"a benzer.

Kristen Wechsel, edebiyat bilimindeki metot tartışmalarına sosyal–tarihsel katkıların, 1970'lerden beri süregeldiğini belirtiyor. Bu etkiler iki yandan eleştiriliyor: Bir yandan *discours* (söylem) analizi esasında, poststrüktürel önbelirtiler güncel kuram tartışmalarını canlandırıyor, öte yandan da sistem teorisi en azından Almanca konuşulan ülkelerde yerleşiyor.[166]

Kültürel Materyalizm[167]

1980'lerin başında İngiltere üniversitelerinde geliştirilen bu görüş edebiyat biliminin sınırlarını genişletmeyi öngörür. Bu bilim dalının

kapsamına almayı amaçladığı alanlar, yeni kültür tarihi ve politik perspektiflerdir. Bu nedenle de Kültürel Materyalizm, yöntemce kendisine yakın olan Amerikan ekolü "*New Historicism*" (Yeni Tarihçilik) gibi, "metne bağlı inceleme"nin (*Werkimmanente Interpretation*) ve *New Criticism*'in (Yeni Eleştiricilik) aşılmasını amaçlar. Yeni Tarihçilik'ten daha kararlı bir şekilde, edebi metinlerin politik boyutunun görmezden gelinmeyeceğini vurgular Kültürel Materyalizm. Ve bu görüşün doğal sonucu olarak da politik kuram, tarih, edebiyat bilimi ve kültür biliminin disiplinler arası işbirliğini ister. Yeni tartışma düzeyine uygun bir Marksist ve materyalist estetik yaratma hedefine ulaşmak için Kültürel Materyalizm temsilcileri, "yeni bir kültür tarihi görüşü" (*New Cultural History*) peşindedirler ki bu görüş Fransız "Söylem Kuramı" (*Diskurstheorie*) ve "Yapıbozuculuğu" (*Dekonstruktion*) ile tamamlanıp zenginleştirilmiştir. Frankfurt Ekolü'nün ılımlı Yeni Marksist kuramcılığına yeniden dönerek ve aynı zamanda da Fransız ve İngiliz Marksist materyalist edebiyat eleştirisine sempati duyarak önemli bir kuram düzeyi tutturmuştur Kültürel Materyalizm. Ve bu düzey sayesindedir ki geleneksel Marksist düşüncenin metodik eksiklerini tamamlamayı başarmıştır. Eskinin altyapı–üstyapı modeli ve edebiyatta yansıtmacılık ilkesi yetersiz bulunmuş ve reddedilmiştir. Kültürel materyalistler bunun yerine, edebiyatla kültür verileri ve tarihi olaylar arasında çok daha dinamik ilişkiler üzerinde durmuşlardır. Onların önemsediği model, toplumsal yapıların yeniden değerlendirilmesini öngören karşılıklı toplumsal alışveriş süreçleridir. Bu bakımdan Kültürel Materyalizm, Yeni Tarihçilik (*New Historicism*) ile önemli metodik benzerlikler gösterir; ama yine de ikisi arasında kalıcı farklar göz ardı edilemez. Her iki ekolde de Shakespeare'in ve mevcut Shakespeare araştırmalarının eleştirisi yapılmıştır. Bu iki ekolün ortak ya da benzer yanları arasında önemle anılması gereken özellik, geleneksel hümanist edebiyat bilimine karşı cephe almaktır. Öte yandan ayrıldıkları nokta, mesela Rönesans edebiyatının değerlendirilişinde Kültürel Materyalistlerin bu dönem edebiyatının devrimci potansiyelini daha çok küçümsemeleridir. Onlar, Rönesans trajedilerinde zengin bir tarihi belge hazinesi görerek edebiyatta yeni bir iktidar analizi ve eleştirisi gerçekleştirmek isterler. C. Belsey'in 1984 yılında yayımladığı bir araştırma, erken yeni çağ sübjektivizminin iç çelişkilerini ortaya koyar. Rönesans trajedi kahramanlarının ortak özelliği Belsey'e göre onların bireysel başarısızlığı değildir, davranışları bütün bir devrin belirtilerini taşır;

devrin toplum sorunsalını billurlaştırır. Belsey, Yapıbozucuların sistematik sonuçlarına gönderme yaparak, Rönesans trajedi kahramanlarında alışılmış kimlik ve mantık kategorilerinin tartışmalı olduğunu belirtmiştir. 1980'lerin sonundan itibaren Kültürel Materyalizmle cinsiyetçi araştırmalar (*gender studies*) arasında verimli bir diyalog gerçekleşmektedir. Çünkü cinsiyetçi edebiyat araştırmalarında ilgi, artan bir yoğunluk kültürel poetik incelemelerine yönelmektedir. L. Jardine gibi ünlü feminist araştırmacılar, Kültürel Materyalizme kaymışlardır; öte yandan Kültürel Materyalizmin savunucuları da son zamanlarda cinsellik problemleri ve cinsel rolleri edebiyatta inceleme konusu olarak seçmekteler: Foucault'ya yönelmeleriyle de iktidar ile arzulama arasındaki karşılıklı ilişkiye dikkatleri çekilmiştir. Cinslerin sosyokültürel rolleri, bu araştırmaların sonuçlarına göre, biyolojik esastan çok bireylerin ve dönemlerin tipik arzulama projeksiyonunu belgeler. Belsey, *Desire* başlıklı eserinde (1994) arzulamanın ve Batı Romantik aşkının tarihiyle hesaplaşır. J. Dollimore de (1991) Augustinus' dan O. Wilde'a ve Foucault'ya kadar sıradışı, eşcinsel arzulamanın edebiyattaki izdüşümünü irdelemiştir. Bu son iki araştırmayla Kültürel Materyalizm, ilk araştırma alanı olan Rönesans edebiyatından uzaklaşmış, ilgi alanını genişletmiştir.

11. INTERTEXTUALITÉ (METİNLERARASILIK)

Edebiyat eserinin oluşmasında yazarın okumayla edindiği sanat ve bilgi donanımının büyük payı olduğu, Pozitivist edebiyat kuramından bu yana biliniyor ve bunun niteliği belirlenmeye çalışılıyordu. Pozitivizm, bir nedensellik ilkesiyle yazarın aileden ve çevresinden getirdiklerinin yanında okuyarak edindiklerini de ortaya çıkarırken daha sonraki edebiyat bilimi kuramlarında bu husus arka plana itilmiş, yazar değil edebiyat eserine yönelinmiştir. İşte esere yönelip yine de başka eserlerle bağ konusunu önemseyen yeni kuram, "*Intertextualité*" (Metinlerarasılık) teorisidir.

Bahtin'in diyalogsallaşma kuramı bir süre sonra Julia Kristeva aracılığıyla 1970'lerde metinlerarasılık kavramıyla güncellik kazanır. Ve metinlerarasılık terimi de metot ve anlayış bakımından birbirinden farklı bir dizi incelemenin oluşmasına yol açar. Bunların, hepsi gerçi metnin (eserin) önemine dayanır, ama o, metinlerarasılıktan farklı şeyler anlar. Kristeva'ya göre:

"[...] Her metin bir alıntılar mozayiği üzerine kuruludur, her metin, bir başka metnin sindirilmesi (Absorption) ve dönüşümü'dür (Transformation)."[168]

Onun "metin"le kastettiği, çok geniş anlamda, kültüre dayalı "genel text"tir. Dolayısıyla diyalogsallık kavramı da yalnız edebi metinlerle sınırlı değildir. Bundan anladığı ise mekanizm ve üretkenliktir ama ona anlam üreten bir bağımsızlık atfeder, ki bu da yazarın sanatsal biçimleme niyetinin özünden ve kapalı bir eser kavramından, keza öznelerarası diyalogsallaşmış bir iletişim düşüncesinden ayrılır. Yazar, müzakerelerin kesişme noktası, amaçlanan eser, çifte değerli metin olur, öznelerarasılığın (*Intersubjektivität*) yerine metinlerarasılık girer.

Bu anlamda alınca metinlerarasılık, Postmodernizmin ve Yapıbozuculuğun (*Dekonstruktion*) odak kavramı olur. Kültürel bakımdan kodlanmış gerçekliğin metinlerarası durumu bir çeşit engelleyici yineleme gibi görünür, ama aynı zamanda da kışkırtıcı bir farklılık. Martinez'in deyişiyle, *"bir yandan ideolojik müzakerelerin bütününü kapsayan bir depo olarak bir fikir hapishanesine benzer, öte yandan da söz konusu mananın kontrol edilemezliği yüzünden her türlü ideolojik saplantıyı alttan alta çökertir."*[169]

Poststrüktüralistler ise, metinlerarasılığı edebiyat içi mana oluşturmanın sınırlı bir eylemi olarak görmekle Kristeva'dan farklı olarak yorumcu (*hermeneutik*) ve yapısalcı temeller ararlar. Onlar, "yazar", "eser" ve "okuyucu" gibi kavramlara geleneksel tarzda bağlı kalırlar. Alışılmış kaynak araştırması, etki tespitinden farklı olarak bu metinlerarası kuramın önem verdiği şey, metnin oluşmasına yabancı metinlerin etkisinden çok yeni metinde yazarın bilinçli olarak işaretlediği ve okuyucunun da metni doğru ve tam anlamak için fark etmek durumunda olduğu önmetinlerdir (*Prätext*).

Gérard Genette, özel bir terim oluşturmuş, "inter" yerine "trans" önekini kullanarak metinlerarasılık değil "metinaşımı" anlamında "*Transtextualite*"den söz etmiştir. Metni açık veya gizli bir bağla başka metinlere götüren özlerde beş çeşit tespit eder Genette: *Paratextualité, metatextualité, architextualité, hypertextualité, intertextualité*. "Paratext" demek, bir elyazmasından bir kitap oluşturup alımlanmasını yönlendiren metinlerin tümü demektir. Genette'in *paratextualité* ile kastettiği, metnin başlık, epigraf, önsöz, sonsöz, giriş gibi yan metinlerle çerçevelenmesidir.

Metatextualité, bir metnin bir başka metni açıklamasıdır.

Architextualité, bir metnin belli edebi türlere, metin çeşitleri ya da yazı tarzlarına sistematik ait oluşudur.

Intertextualité ise Genette'in kastettiği anlamıyla: Bir metnin bir başka metin içinde alıntı, anıştırma, çalıntı biçiminde etkili varlığıdır.

Hypertextualité: İkincil bir metnin birincil metinlere ilişkisini belirtir. Genette'e göre bu ilişki transformasyon (Parodi, Travesti) veya taklitle (*Persiflage, Pastiche*) kurulur.

Metinlerarası bağlantılar konusunda *tekmetinsel referans* (*Einzeltextreferenz*) ile *sistem referansı* (Genette'in terimiyle söylersek *architextualité*) ayrımı yapılabilir, yani bireysel öncü metinle bağlantılar nelerdir? Türler ve üsluplar gibi edebi örneklerle, ölçütlerle bağlantılar neler? Tür ölçütleri ve üsluplar, edebiyat biliminde ekseriya paradigmatik tek tek eserlerle temsil edilmiş olduğundan, tek metin ilişkisi ile sistem ilişkisini, her zaman kesin olarak ayırt etmek güçtür. Metinlerarası ilişkiler semantik olduğu gibi, metnin başka düzeyleriyle de ilgili olabilir, yani yazı, noktalama, fonoloji, morfoloji, kelime hazinesi veya sentaks gibi dilbilimsel açılardan, ayrıca metrik, retorik veya anlatım biçimlemeleri açısından.

Metinlerarası ilişkilerin çeşitli tarzları ve dereceleri, birbiriyle kesişen bir sürü ölçütlerle yakalanabilir: Bunlar kısmen derece farkları, kısmen de

“ya–ya da” seçeneklerine işaret eder. Tek tek öğeleri almakla bir metin örnek bağlamın yabancılığını az çok gösterir; kendi metinlerarasılığını yansıtarak söz konusu edebilir; bazı noktalarda aldığı şeyler olabilir ya da örnek bir metnin büyük bir bölümünü ya da tümünü kurgusal kılıf olarak kullanabilir; doğrudan veya dolaylı yoldan örnek metni anıştırabilir ve nihayet örnek metne karşı büyük ya da küçük semantik ve ideolojik bir gerilim içinde olabilir.

Metinlerarasılık kuramının iki farklı doğrultusunun arasında Harold Bloom’un anlayışı yer alır. Bloom, edebiyat üretiminin belirleyicisi olarak “*anxiety of influence*”ı (etki korkusu) alır ve edebiyat tarihini yazarların kendilerinden önce aynı yolda ilerleyen yazarlara karşı metinlerarası, ama edebiyat içi mücadelesi olarak görür. Önemli bir yazar, ona göre kaçınılmaz bir şekilde edebi örneklerle bağıntılıdır ama aynı zamanda da bunu bastırmak ister; hatta denebilir ki Oedipus gibi, çok güçlü olan “babasının” etkisi altındadır ama orijinalliği yakalamak için onu “ters anlamak”tan (“*misreading*”) başka yapacak bir şeyi yoktur.

Metinlerarasılık ile taklit etme arasındaki ilişkiye gelince: Metinlerarasılık, en geniş anlamda, bir edebi metnin edebi veya edebiyat dışı metinlerle olan bütün bağlarını kapsar. Ama çoğu zaman da daha dar anlamda anlaşılıp taklit (“*imitatio*”), kavramının karşıtı olarak tanımlanır. “İmitatio”nun, Antikitede, Ortaçağda ve Rönesans poetiğinde önemli bir yeri olmuştur. İmitatio yazarı, taklit ettiği öncülünün (selefinin) üstünlüğünü bilir ve kabullenir ya da onu aşmayı dener ki buna da “*aemulatio*” denir. Yani asıl metinle (*Prätext*) ikincil metnin (*Folgetext*) sabit poetik normlar bakımından karşılaştırabilirliği kabul edilmiştir. Oysa metinlerarasılık, ikincil metnin gelenekle keyfince uğraşmasını öngörür, örnek olan eserlere (metinlere) ayrıcalık tanımaz ve yazarın şahsından çok metinle ilgilenir.

Intertextualité, edebi eserlerde çok eskiden beri vardı ama modern ve postmodern edebiyatta belli tarzları ön plana geçti. Okuyucuya kendi donanımı ölçüsünde çağrışımlar yaptırıp ona başka eserlerle bağ kurduran bir özellik oldu. Mesela Çağdaş Türk edebiyatında Adalet Ağaoğlu’nun *Romantik Bir Viyana Yazı* ya da Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat*’ı okura çok daha geniş ufuklar açan bir metinlerarasılık sunar.

12. AHLAKÇI EDEBİYAT KURAMI (ETHICAL CRISTICISM)

Edebiyat bilimine İngilizce adıyla yerleşen bu eleştiri kuramının asıl belirleyicisi "*ethical*", Yunanca "*ethos*": Ahlak, gelenek kelimelerinden gelmedir. Ve aslında her reprodüktif veya betimleyici eleştirinin içinde yorumlayıcı ağırlık merkezleri oluşturup böylece değerlendirme yapmak eğilimi vardır ve bunda "iyi" ile "kötü" gibi kavramlar örtük veya aşikâr bir rol oynar. Gerçekten de edebiyat kuramında eskiden beri ahlakla, daha doğrusu etik tasarımlar ve normlarla edebiyatın işlevi arasında bir ilişki vardır. Yazar ve şairleri yalancılıkla suçlayan Platon, edebiyata yine de devlet ve eğitim kurumunu güçlendirmek gibi ahlaki bir işlev yüklemiştir. Ama öte yandan da şairlere kendi *Devlet*'inde yer vermemiştir. Rönesans'ta İngiliz şairi B. Johnson *The Art of Poetry* (1640–41) başlıklı eserinde (Horatius'un Ars Poetica'sının çevirisidir) sanata aynı şekilde hayat için önemli bir etik görev yükler. Almanya'da ise 18. yüzyılda edebiyatın ahlaki işlevi üzerinde tartışmalar alevlenir. 1730'da Gottsched *Critische Dichtkunst* (Eleştirel Edebiyat Sanatı) kitabında edebiyatı burjuva ahlak reformunun hizmetinde görmek ister. Lessing ile Mendelssohn ve Nicolai arasındaki (1756–57) mektuplaşmada ise Mendelssohn ve Nicolai, Gottsched'e karşı çıkar ve trajedide ahlak ötesi özgür bir alanın varlığını savunur; oysa Lessing, trajedide, insanın duygu gücünü artırdığı ölçüde ahlaki bir görevi yerine getirdiği görüşünden yanadır. Alman Rokoko dönemi yazarlarından Wieland da İngiliz Shaftesbury'nin ahlakla estetik arasında kurduğu ilişkiyi destekler: Her iki alanın ortak yanı, birinin norm ötekinin form ilkesini benimsemesi, ölçü ile biçimin ilişkisi açısından önemlidir. O halde sanatla uğraşan kimse iyinin yolunu eninde sonunda bulur düşüncesi, böyle bir ahlak–estetik anlayışının sonucu olarak Wieland'ın *Geschichte des Agathon* başlıklı eğitim romanının 2. versiyonunda (1773) dile gelir.

20. yüzyılda, edebiyatın ve eleştirisinin ahlak boyutu, Anglosakson ülkelerinde sürdürüldü, buradan da başka ülkelere yayıldı. *New Criticism*'in temsilcileri metne bağlılığı ve nesnelliği esas alan bir görüşle çalıştıkları için metin dışı ahlaki ölçütleri bilimsel olmadıkları gerekçesiyle devre dışı bırakmışlardır. Buna karşılık İngiliz edebiyat ve kültür eleştirmeni F. R. Leavis (1895–1978), estetik ve ahlak problemlerini bir arada görmüş ve

beğendiği bir dizi romanları ahlaki hayat eleştirisi olarak değerlendirmiştir. Edebiyat eserlerinin ruhunda birer ahlak dersi olarak eğitimi bir süre küçümsenmişse de son yıllarda yine eleştirinin ilgi odağı olma yolundadır. Bu durum, 20. yüzyıl sonlarında baş gösteren değerler krizi ve yeni arayışlarla ortaya çıkmıştır. Postmodernizmin amaçsız "oyun" ideali öyle bir noktaya varmıştır ki durmadan multikulturel (bol kültürlü) hale gelen ve açıldıkça açılan yeni, heterojen, bol odaklı "küresel köy"leşen (*global village*) dünyada yeni ahlak dayanakları aramak ihtiyacı oluşmaktadır. Ama Poststrüktüralist, Dekonstrüktüralist eleştirilerin artık imkânsız hale getirdiği eski edebiyat görüşleri de yeniden savunulamazdı.

Ahlaki değerler de yalnızca dil aracılığıyla ifade edilir ve bizler dil denen kafesten kurtulamayacağımıza göre, etik kavramlar da aynı kesin anlam yaratma olgusu gibi dilbilimsel anlamlama sürecinde durmadan gündeme gelebilir ve bu nedenle de ıskalanmaya devam edebilir. Bununla birlikte insanın bir dünya modeline ihtiyacı vardır, keza kendisini çevreleyen dünyanın karmaşasıyla baş edebilmek için de hakikat tasarımına ihtiyaç duyar. Kanadalı felsefeci C. Taylor, kimlik oluşumu ve kimliğin sağlamlaştırılması için bu tür açıklayıcı ilke çerçevelerinin gereğine değinir. Amerikalı pragmatik felsefeci R. Rorty de insan için en azından tasarlanmış bir teolojinin anlamını vurgular. Sanat eserleri yoluyla da açık veya örtük bu çeşit yol göstericilik odakları sunulabilir. J. H. Miller gibi eleştirmenler eskiden olduğu gibi, Kant'ın ahlak evrenselliği gibi etik ideallere işaret etmektedirler ama öte yandan da o tür evrensel ahlak emirlerinin dil aracılığıyla iletilemeyeceğini de kabul ederler. Bu yüzden de Miller, okuma ahlakı, her bir metnin en son okunamazlığının fark edilmesinde yatar, der. R. Karty, M. Nussbaum ve W. C. Booth gibi felsefeci ve eleştirmenler ise daha esnek bir tutumla "teleolojik" (erekbilimsel) kurmacanın katalizör işlevine güvenirler. Bu kurmaca, farklı okuyucuların sık sık "*Evaluation*" (değerlendirme) ve manalı hale getirme denemelerini, diyalog tarzında birbiriyle karşılaştırmalarını sağlayarak kendi durumlarını tanımlamalarını, değiştirmelerini mümkün kılar, ama bu süreç sonuçta asla oybirliği şeklinde bir sözleşmeye götürmek zorunda değildir. Sonuç, liberal hümanist vicdanın ötesinde yeni bir açıklıktır ki bu, eski tutumlarının sınırlılığının ve somut şartlılığının bilincindedir ve onları sürekli yeniden işlemeye hazırdır, farklı görüşlerin birbiriyle karşılaştırılamazlığına katlanmayı bilir, problem oluşturma yeteneği olsa da zora başvurmadan Konsensus arar. Ahlakçı eleştiricilik bu sayede, "başkalaşma" (*Altertität*) araştırmalarını, "çeşitli

kültürlülük” (*Multikulturalismus*), feminizm, ideoloji eleştirisi ve söylem kuramı çalışmalarını içine almak ve edebiyat eserlerinin okunmasında bunlardan üretken bir biçimde yararlanmak durumundadır.

Türk edebiyatı geleneğinde, edebiyat kelimesinin Osmanlıcaya Arapça “edep” sözünden türetilerek alınmasıyla etimolojik olarak açıklanabileceği gibi, edebiyatı ahlakla bağdaştırma eğilimi vardır. Bugünün çeşitli edebiyat akımları ve edebiyat bilimi yöntemlerince bu eğilim göz ardı edilse ya da önemsenmese de gelenekçi–tutucu yazar ve eleştirmenlerde ve okuyucularda ahlak, estetik, değerlendirmede belirleyici olmaya devam ediyor.

13. DEKONSTRÜKTİVİZM (YAPIBOZUCULUK)

Edebiyat biliminde metin analizinin yorumlama ve metne bağlı açımlama yönteminde bir aşırılaşma, bir uç noktadır "*Dekonstruktion*". Jacques Derrida'nın, Paul de Man'ın ve Roland Barthes'in araştırmalarında metne karşı aşırı bir hassasiyet, yoğun bir dikkat göze çarpar.

Bir "okuma çeşidi" uygulaması olan "Bozuculuk", Batı düşüncesinin temel kavramlarını sorgulamakla başlar. Yapıbozuculuğun bilimlerin metafizik geleneğe çeşitli bağlarını ortaya çıkarma çabaları, bu kuramın temelinde bilimin sağlam bir zemine oturmamasına yol açar.

Dekonstrüksiyonculara göre bir metnin yeniden okunuşu sırasında o metnin yapı koşulları (özellikle de ikili karşıtlıklar) ortaya çıkar. Yapıbozuculuk uygulamasının amacı, bilgi kuramı ve metodoloji ile ilgili temelleri (mesela nedensellik ilkesi) ve essentialist (özcülük) tasarımları sarsmaktır.

Yapısalcılıkta karşıtlıkların ortaya çıkarılması, neyle neyin arasında karşıtlığın söz konusu olduğunun saptanması önemliyken, Yapıbozuculukta karşıtlığın kendi içinde karşıtlık irdelenmektedir. Derrida, Avrupa kültürünün eskiden beri kabul ettiği karşıtlıkların aslında uzun bir değerlendirme mekanizmasının izlerini taşıdığını ve mantıkla ilgisi olmadığını ileri sürer. Doğa–kültür, iyi–kötü, aydınlık–karanlık, erkek–kadın karşıtlıklarında olumluluk–olumsuzluk değerlendirmesinin varlığına dikkat çeker ve bunun bir zorlama hiyerarşisi olduğunu belirtir. Bu saptama, yapıbozucu okumanın temelidir. Çünkü artık tersine çevirme, yerini değiştirme, yapıyı bozma izni çıkmıştır.

Yapıbozuculuk, Yapısalcılık sonrası bir kuramdır ve her şeyden önce, edebiyatla kültürün dil dokusu ve ideoloji–metafizik yönüyle ilgilenir. Kurucusu ve felsefi temsilcisi başta J. Derrida'dır. Özellikle 1980'lerde Amerika'da "*Yale Critics*" diye bilinen Bloom, Hartman, Miller ve de Man tarafından edebiyat eleştirisinin yenilikçi modeli olarak adlandırılmıştır. Dekonstrüksiyonizmi, Derrida önce felsefi bağlamda, Batı metafiziği geleneğiyle esaslı bir hesaplaşma sırasında geliştirmiştir. Bunda Nietzsche'nin hümanist ideoloji eleştirisinden ve onun bütün kültürel belirtilerinin temelinde iktidar isteminin olduğu görüşünden etkilenmiştir; keza Heidegger'in zamana bağlılık (*Alm. Temporalität*) analizi ile kavram yorumlu düşünceleri, Saussure'ün dilsel göstergeleri dil dışı dünyayla

ilişkilerden kopararak bunların yerine ayrımlaşmaların (*Alm. Differenz*) dil içi sistemini koyması, Poststrüktüralizmin daha büyük teori söylemi Derrida'yı etkilemiştir. Bunlar, Derrida'nın görüşüne göre Batı düşüncesinin temeli olan logosantrik (mantık merkezli) yanılgılarına karşıdır: Başka bir deyişle, dilde gerçekleştirilmiş bir "gerçekliğin" yanılgısını kabul etmezler, aynı şekilde göstergenin, anlamıyla özdeş olduğu düşüncesini de yanlış bulurlar. Derrida, Batı düşüncesindeki söz merkezciliği, ses merkezciliği (*Alm. Phonozentrismus*) ve konuşulan dilin egemenliğine karşı çıkmıştır: Bunların yerine koyduğu şey, yazıdır. "Yazı" derken anladığı, deneysel ya da tarihi anlamda, yani belli yazı sistemlerinin somut tarihi gelişimi anlamında yazı değildir, bunların öncesinde, insanlık kültürünün evrensel "*a priori*"si olan "kök yazı"dır (*Alm. Urschrift*). *Grammatologie* başlıklı kitabında 1974 de ileri sürdüğü bu varsayıma bağlı olarak "différance" varsayımını açıklar: Özdeşlik diye bir şey yoktur, yalnızca "farklılık" (*Alm. Differenz*) vardır; düşüncenin çekirdek noktaları yoktur, olsa olsa birbiriyle ilişkili işaretlerin bir ağı, yani durmadan başka ilişkilere işaret eden göstergelerin sonsuz zinciri vardır. "Anlam" ise yalnızca göstergeler arasındaki ilişki ve farklılıktan meydana gelir; böylece de bütün göstergeler zinciri boyunca serpiştirilmiştir ve asla bir tek göstergede tam olarak saklı bulunmaz. Tam tersine, her gösterge bir önceki kullanımının tekrarını içine alır yani asla ezelden var ve sabit değildir. Öte yandan, başka göstergelerle olan farklı ilişkileriyle kesin olarak sınırlandırılamaz ve 'özdeştirilemez'. Her gösterge ve her metin, kendilerine öznel olarak atfedilen anlamı aşar çünkü alttan alta başka, kastedilmemiş anlamlara çekilmiştir ve bu anlamlar her söylemin kastedilen tekanlamlılığını ve tamamlanmış halini aşar. Derrida'nın düşünce modeli, "yazı"nın temel çelişkisinden çıkmadır. Yazı, hem farklılıkların "temel izi" olarak ilk kaynaktır ve aktarılır oluşuyla var olma ve hem de yok olma özelliğini taşır ve yalnız başına bunlardan hiçbirine ait değildir. Derrida, düşünce tarzındaki bu "ara durum"u, muğlak bir gramerle tanımlamıştır ki hem var hem yok, hem umut hem sakınca yüklü anlam taşır.

Yapıbozuculuk, aslında genel olarak merkezi Batı anlayış ve tutumlarının, çevreden, dışardan bastırılmasıdır ama öte yandan da onlara imkânlarının şartları olarak etki edip yenilenmesini sağlamıştır. "*Hymen*" (Antik Yunan'da Evlilik tanrısı) gibi, kavramlarda Yapıbozuculuk, metin ile hayat olaylarının birleşmesini dile getirir. Bunun da kökeni Platon'un yazıyı "*Pharmakon*" (ecza) diye adlandırarak yazıda hem ilaç hem zehir etkisine

yani kültürel biyolojik işleve işaret etmesidir. Sistem, merkez ve yapı yerine Destrüktüralizmde "oyun" kavramı geçer ki Derrida'nın tanımıyla bu, "merkezin yokluğu" demektir. Reddetme ve kabul etme tuhaf bir şekilde iç içedir; geleneksel biliminin sistem zorlamalarına, toplumun iktidar yapılarına, cinslerin rol modellerine ya da edebiyat metinlerinin açımlanmasına karşı eşit şekilde harekete geçebilen bir özgür düşünce ve hayat enerjisi anlayışıdır. Destrüktüralizmin insan öznesine ilişkin görüşleri de vardır ve bütüncül bir kimliğe karşıdır. Kökleri Freud'a giden, *mixtum compositum*, yani çeşitli ve birbiriyle çoğu zaman çatışan karışımıdır kimlik. Başka deyişle, kimliğimiz çoğul bir kimliktir, merkezi bir yapı değildir, çeşitli imgelerin, sağlam bir zemine bağlı olmaksızın oyunudur, hatta metinlerin oyunuyla belirlenmiştir. Bunun iletişimdeki sonucu şudur: Anlaşma, bireyler arasında kapatılması imkânsız bir uçurumu örten bir kurmacadan (*Fiktion*) başka bir şey değildir. Öznelerarası anlaşmayı, sınırlı da olsa, kültür ve edebiyat kavramının odak kategorisi yapan "*hermeneutik*"e (Yorumlamacılık) ters düşer böylece. Yorumlamacı Gadamer'in anlaşmanın ve dolayısıyla kültürün ve edebiyatın mutlak koşulu olarak adlandırdığı "iyi niyetin gücü" (*Macht des guten Willens*) yapıbozucu Derrida'da "güç peşinde koşan iyi niyet"e (*Der gute Wille zur Macht*) dönüşür. Edebiyat eleştirisinde bunun anlamı şudur:

1) Metin artık kendi içinde birlik oluşturmaz, metinlerarası etkilerin bir alanıdır.

2) Metin bu nedenle tutarlı bir yapı değildir, heterojen bir güçler alanıdır, içinde gerilimler ve çelişkiler barındırır.

3) Metin bir yandan ona atfedilen anlamları aşar, öte yandan biçim ve retorik özellikleriyle kendi anlam iddiasını yine bizzat bozma eğilimindedir.

4) Yazar–metin–okuyucu formülündeki geleneksel ayırım da ortadan kalkar çünkü ne yazar ne de okuyucu gösterge etkinliği sürecinin kontrolünü tekeline alabilir, bu süreci, farklılıkların sürekli üretimi olma niteliğiyle taşır yazı.

5) Yorumlayıcı için metinlerin tam anlaşılması diye bir şey olamaz çünkü onların anlamları hiçbir saptamaya izin vermez. J. Culler *"Every reading is a misreading"* (Her okuma bir kötü okumadır) der. Doğru ve yanlış yorumlama ayrımı yerine metnin "*weak reading*" (zayıf okuma) ve "*strong reading*"inden (güçlü okuma) söz eder. Edebiyat eleştirisi bir edebiyata nesnel dil olarak bakan bir üst dil değildir artık; edebiyat eleştirisi söylemi daha çok genel metinselliğe (*Textualität*) ait oluşunun bilincine

varmalıdır. Bu demektir ki anlam çeşitliliği bakımından edebiyatın akrabasıdır ve edebiyatın ne üstündedir ne de altında.

Destrüktüralizm, başlangıçta Romantizm ekolüne yoğunlaşmış, sonra öteki akımlara da ilgi duymuştur. Şimdi edebiyatı aşarak daha çok kültür kuramlarıyla birleşmektedir.

Fransız Yapısalcılığının durağan yapı kavramına karşı Derrida (d. 1930), "bozma" (*Dezentrierung*) adı altında yeni bir yapı modeli getirir. Bu modelde anlamsal farklılaşma (*semiotik differance*) hareketi, saptanabilen ve her parçası hiyerarşik olarak düzenlenebilen bir merkezin her türlü yapılaşmasını (*Konstruktion*) dışlar. "*Différance*" (fark), Derrida'nın dil kuramında önemli bir terimdir: Saussuré'ün "gösterge" kavramının aşırılaştırmasıdır. Dilbilim terminolojisinin edebiyatın ve iletişimin çeşitli alanlarına uygulanmasıyla differenziel gösterge kavramı, bu alanların tamamlanması imkânsız modellere yer vermesi anlamındadır.

Yapıbozuculukta "obje", problemlidir. Dil göstergesi kavramını yeniden değerlendirme yolundaki metafizik eleştirisi, Derrida'nın eserlerinde metinsellik ve felsefe tartışmasının en genel şekli olarak ortaya çıkar.

Fransız Yapısalcılığının durağan yapı kuramına karşı Derrida, "bozma" (*Dezentrierung*) adı altında yeni bir yapı modeli getirir. Bu modelde anlamsal farklılaşma (*semiotik différance*) hareketi, saptanabilir ve her parçası hiyerarşik düzenlenebilir bir merkezin her türlü yapılaşmasını (*Konstruktion*) dışlar.

Jacques Derrida kimdir? Cezayirli bir Yahudi ailesinin oğlu olarak dünyaya gelen Derrida, lise öğrencisiyken antisemitist hareketlere tanık olmuş, ayrıca Cezayir'in bir sömürge olduğu için Fransa'yla olan problemlerini yaşamıştır. Bu deneyimler onu "heterojenlik" üzerine düşünmeye sevketmiş, Avrupa metafiziğinin etno–, logo– ve fono merkezciliğinden kurtulma çabalarının kaynağı olmuştur.

Paris'e, tekrar Cezayir'e, sonra yine Paris'e yerleşen Derrida, Sorbonne'da öğretim üyeliği yapar. Felsefi yayınları Husserl'in önsözüyle çıkar. Husserl'e göre yazı, bir kriz anıdır. İçten gelen, canlı şeyi örter, hatta kaybettirir. Derrida bu "kriz anı"nı olumlu yana çeker: Yazı, yoruma her zaman açıktır. Dekonstrüksiyon, metin okumanın bir uygulanışıdır. "Çifte jest"le metafizik karşıtlıkların özünde bulunan hiyerarşiye saldırır. İlk adımda, karşıtlığın şimdiye kadar bastırılmış yanı ortaya çıkarılır. Burada Foucault'da olduğu gibi, bir kavramın yerleşmesi, onun konstrüksiyonu ile dışlanan kavramla bir arada düşünülür. Bu tamamlama işi sayesinde felsefe

terminolojisine hareket girer. Dekonstrüksiyon, şartların sadece tersine çevrilmesiyle uğraşmadan ikinci adımda şimdiye kadarki kavramsallığın "ertelenmesi"ne çalışılır. Böylece de yavaş yavaş ve nerdeyse konstrüktif olarak yeni bir kavramsallık ortaya çıkar. Gadamer'e göre Heidegger'in dekonstrüksiyonu bile salt olumsuz değildi. Derrida'nın daha ileri giden dekonstrüksiyonu nihilizm suçlamalarına maruz kalmıştır. Dekonstrüksiyonun konstrüktif çizgisi, sadece redüktif bir kavramsallığı yeniden mükemmelleştirmekten ibaret değildir, bunun ötesinde yeni ve hiyerarşik olmayan bir kavramsallık geliştirmek, *diferenzé* (farklılık) karşıtlığı genişletmektir. "*Indécidables*" (üzerinde fikir birliği sağlanmamış) diye nitelediği şeyler bu düşünce tarzında vazgeçilmezdir.

Bunlar, geleneksel karşıtlığa uymaz, bir metnin homojenliğini imkânsızlaştırır. Derrida, eski filozof ve yazarların eserlerinde bunları bulup çıkarır. Mesela Platon'un *Timaios*'unda "*chora*" üçüncü cins olarak şehvetle zekâ, mitosla logos arasındadır, keza Rousseau'nun *Supplement*'ı, asla var olmayan bir şeyin ekidir. Derrida'nın kendi eserlerinde ise "kavramların akışkanlığı"nda sadece politik, antitotaliter değil, etik bir nokta mevcuttur. New York'ta verdiği bir konferansta (1968), dekonstrüksiyonun iyiden iyiye politik olduğunu söyler. Düşüncesinin ahlaki boyutu, sık sık kullandığı "sorumluluk" ve "onaylama" sözlerinde ortaya çıkar. Onun konstrüktif felsefesinde antihümanist eğilim görenlere karşı bu etik çizgi vurgulanmaktadır. Hümanizmin geleneksel nitelik metafiziğinin yeniden düşünülmesi, dekonstrüksiyonun kendini bir metot olarak kabul etmeyip aşılabilirliği üzerinde çalıştığını gösterir.

Derrida, Amerika Birleşik Devletleri'nde Fransa'dakinden daha çok kabul görür. Halen çalıştığı Yale Üniversitesi'nde, Paul de Man, Hillis, Miller, Harold Bloom'la birlikte "Yale Ekolü"nü oluşturur. Heidegger ve Nietzsche okumayı sürdüren Derrida, metinlerde okunabilen "iz"lerin sonsuz bir zincir oluşturduğunu söyler. Metin (*Text*), Latincedeki "tissere" dokumak sözüne uygun olarak dokudur ve ilmeklerin dokusu asla tam olarak yorumlanamaz. Bu noktada kendini "Anti–Hermeneut" olarak gösterir. 1986'dan beri iki mimarla birlikte çalışan Derrida, dekonstrüktivizmin bir mimari üslup oluşturmasına katkıda bulunur.

Dekonstrüksiyon konusunda ısrarla üzerinde durduğu nokta, onun tarafsızlık demek olmadığıdır.

Dilbilimden, ilk adımda metafizik düşüncesine karşı çıkması beklenir. Dilbilimsel düşünce modellerinin uygulanmasında belirleyici olan şey –

Derrida’nın anlayışıyla– onları “bitirmek”tir (*Erschöpfen*). Felsefeyle metin kuramını birbirinden ayırma eylemi, bakış açısında her iki disiplinin kavram dağarcığında temelden bir değişime neden olur. Gösterge kavramı gerçi metafizik düşünce modellerinin aşılmasını sağlar ama böyle bir süreçte, çözülmeye kadar gider ve bu da “yazı”nın genel kavramında çözülmeye götürür. “Destrüksiyon” terimi “dekonstrüksiyon”un kaynak terimidir ve *Sein und Zeit* (Varlık ve Zaman) adlı eserinde geçen ontoloji tarihinin “destrüksiyon”undan gelmedir. Dekonstrüksiyonu akademik bir yöntem olarak ilan etmeye karşı çıkar Derrida. Farklı farklı dekonstrüksiyonlar vardır.

Saussure’ün modern dilbilimin öncüsü olarak bilinen eseri, dekonstrüksiyonun en tanınmış kaynağı sayılmaktadır. Derrida, Saussure ile *De la Grammatologie* adlı eserinde hesaplaşırken iki çeşit dekonstrüksiyondan söz eder. “Dekonstrüksiyon” yalnızca metnin sonunda ortaya çıkarılan yeni bir kavram dökümü olmamalıdır. Saussure’ün metniyle uzun zaman uğraşmak, burada açıklanan pozisyonların salt raporu olmayıp bir anlamda “dekonstrüksiyonun kendisi”dir.

“*Écriture*” (yazı), Jacques Derrida’nın dekonstrüksiyon felsefesinde, Batı metafiziğinin karşıt kutbudur. Bu metafizik, “ses”e öncelik vererek düşünür ve “yazı”yı sadece ikincil bir ifade aracı olarak görür. “Yazı”, bir yazar tarafından kontrol edilmeyen ve bu manalardan birine tabi olmayan metinden yanadır. O, bir “iz”dir (*Fr. “trace”*), durağan bir şeye işaret etmez, birçok işaret dokusu içinde işaret etmeye devam eder. “Yazı” ya da öncü yazı (*archi–écriture*), Derrida’da genel bir düşünce modeli haline gelir; bu model, yapısalcı gösterge kavramını aşınca her türlü varlığın köksüz ve merkezsiz, salt farklı tabiatını ifade eder.

Dekonstrüksiyonun edebiyat bilimindeki yerine gelince:

Dekonstrüksiyon düşünce modelinin edebiyat kuramında geçerliliği, Derrida’nın kendi analizlerinden çok Roland Barthes’ın eserinde dile gelir. Yapısalcılıkla Yapıbozuculuğun muğlak ilişkisi de böylece aynı yazarın eserinde ortaya çıkar.

Barthes, Fransa’da Yapısalcılığın 1960’lardaki gelişiminin başmimarıdır. Balzac analizi “S/Z”nin (1970) yayımlanmasıyla yapısalcı paradigmanın kesin olarak aşıldığı söylenir. Bu eserde yapısalcı bir “Anlatı grameri” projesinin imkânı ve önemi reddedilmektedir.

Barthes, analiz tarzını şöyle tanımlar:

“Biz, analizimizde esas işi lektüre bırakıyoruz; bu lektür bir dereceye kadar zaman merceğinin altında filme alınır. Bu tarz, teorik olarak önemlidir, anlamı ise şudur: Biz, metnin yapısını yeniden kurmayı amaçlamıyoruz, tersine onun ‘Strukturation’unu (yapılanma) izliyoruz ve okumanın yapılanması bizce onun kurgusunun yapısından (retorik ve klasik bir kavram) daha önemlidir.”[170]

Yapıbozucuların özel bir terimidir “*lektür*” (okuma) ve yorumlamacıların açımlamasına (*Interpretation*) karşı kullanılmıştır, aynı şekilde, yapısalcı bilimsellik ideali olan, “üst” (*meta*) ve “nesne” (*Objekt*) dili ayırımına da karşı kullanılmıştır. Edebiyat biliminde yapıbozucuların kastettiği anlamda her lektür, objesini değiştirir. Bu demektir ki metnin manası objektif ve bağımsız, önceden var olan bir şey değildir, yalnızca süreç olarak okuma sırasında ve okuma eylemiyle ilişki içinde tanımlanabilir.

Derrida tarafından önce felsefi geleneği olan metinlerle gelişen dekonstrüksiyonların edebiyat bilimiyle temas noktası, her şeyden önce metne tam bağlı yoğunlaşmayı her bir metnin mana yapısının kurgusuna yöneltti.

Derrida’nın dekonstrüksiyon kuramından edebiyat bilimi ve edebiyat eleştirisi alanına geçiş, 1970’lerde Yale–School’un temsilcilerince (Geoffrey Hartman, J. H. Miller, Harold Bloom ve Paul de Man) gerçekleştirildi. Derrida’nın felsefeyi alımlayışı burada “*New Criticism*” geleneğine bağlanır ama programlı metne bağlılık “lektür” kavramına yakınlık, “*close textual reading*” kavramını oluşturur. “*New Criticism*”den farklılık, metnin “*intentionalite*”si (amaçlılığı) ve metnin mana bütünlüğü sorusunda ortaya çıkar. “*New Criticism*” metni biçim ve içerik uyumuyla değerlendirir ve metnin bütünlüğünü, kendinden emin bir konuşmanın meramını anlatmanın ifadesi olarak görürken, dekonstrüktif okuma *intentionalite*’yi asla hiçe saymaz. Bunu zamanla, bir metnin başat belgelendirme çizgisi olarak anlar, ama belgelendirme çizgisinin mana merkezi olarak genelleştirilmesi ise daima metnin kendisinin çeşitli dinamiklerince aşılır. Kuzey Amerikalı edebiyat bilimciler, lektür konusu olarak tematik karşıtlık ve farklılıkların geniş bir yelpazesini kabul ederler: Estetiğin ana kategorileri, mesela felsefeyle edebiyat arasındaki fark, kuramla uygulama, nesirle nazım, metinle bağlam, anlamakla “*misreading*” arasındaki fark, keza tür sınırlarıyla “kanon” oluşturmanın yerleşmesi, ilgi odağıdır.

Feminist edebiyat bilimcileri (mesela C. Chase, Sh. Felman ve B. Johnson), destruktion feminizmi, cinsiyet farklılığını inceleme konularına katarak oluştururlar. "*New Historicism*"in (Yeni Tarihçilik) temsilcileri ve (Stephen Greenblatt gibi), dekonstrüksiyonu metne bağlı okumayla sınırlamayıp "*poetics of culture*" (kültür edebiyatları) kavramından yola çıkarak tek tek metinlerde farklı represantasyon ekonomilerinin analizini, sosyal represantasyonların *discours* (söylem) analitik incelemesiyle birleştiriyorlar.

Paul de Man (1919–1983) ise Derrida'ya karşı eleştirel bir tutumla hareket eder. Onun çalışmaları, dekonstrüktif dil kuramının edebiyat ve estetik alana uygulanmasında önemlidir. 1970'lerden beri çalışmalarını programlı bir şekilde dekonstrüktif diye nitelendiriyorsa bununla, de Man'ın, *New Criticism*'in temsilcisi Maurice Blanchot'nun ve Fransız yapısalcıların edebiyat kuramıyla uğraştığı 60'lı yıllarda geliştirdiği bağımsız bir edebiyat eleştirisi söz konusudur.

De Man için de çıkış noktası, dil dinamizminin farklılığıdır ve bu farkın metnin açıklayıcı yorumlayıcı anlaşılmasını problem haline getirişidir. Onun "*lektür*"ünün odak noktasını bu nedenle "retoriklik" ve "edebilik" oluşturur, kurgusal an değil. Kurgusal anın temelinde metinler "kendiliğinden farklılaşır".

De Man'ın edebilik kavramı Roman Jakobson'un çizgisinde yani dilsel söylemlerin, ifade tarzına yönelikliğini esas alırken retorikliği de geleneksel retorik anlayışından polemikçi bir şekilde ayırır. Geleneksel olarak retorik, stilistiğe aittir ve bu nedenle asıl ve aktarmalı ifade ayrımına dayalı bir dil kuramını öngörür. De Man ise retoriklik terimiyle, ifadenin kelime ve mecaz ayırımı, anlam ve kastetme ayrımının mevcut olmadığını, tersine her konuşmanın trope ve söz sanatlarıyla temel "metin üretici" işlev olarak retorik bir şekilde yüklü olduğunu ileri sürer. "Retoriklik" ile "okunamazlık", de Man'da özdeş gibidir. Söz konusu olan, anlamaya hem tropelerin dil sanatları düzeyinde hem de konusal ifadeler düzeyinde engel olan yapısal tuhaflıklardır. Onun retoriklik kuramının merkezinde tropelerin, mecazların dekonstrüksiyonu vardır; çünkü bunların altında özdeşlik anlayışları, anlamın ve problemsiz referansın "hakikiliği" yatar. Böylece de Man, edebiyatta *neyin* değil *nasılın* önemini ortaya koyar. "Retoriklik", anlama süreci sorunsalının kendisini konu edinir. Metnin yapısı ancak, "Okuma"nın çifte ve eşdeğerli eylemiyle ortaya çıkar. Yani semantik lektürün ikili oluşu, anlama eylemi, demektir ki retorik okuyuş,

metnin biricik-liğinin ve bütüncüllüğünün imkânsızlığını ortaya çıkarır. De Man, “okuma” kuramını “filolojiye dönüş” (Return to Philology) olarak nitelemiştir. Böylece retorik figürlerin (yani söz sanatlarının) ve tropelerin geleneksel repertuvarına dönüşle edebiyat bilimi önemli bir ilişki kurar ki bu da dekonstrüktif edebiyat kuramı içinde retoriğin bir Rönesansını doğurur. Ama bu, söz sanatlarının stilistiğine indirgenemez, sürekli “*metafigurativ*” (söz sanatları üstü) epistemolojik bir anlama yöneliktir. Edebiyat bilimi çalışmalarında alegori (mecaz) sanatının sembolden değersiz tutulagelmesine karşılık, de Man devrimci bir tutumla tersini savunur: Ona göre sembol, çürük, metafiziksel bir mirasın kalıntısıdır ve olsa olsa alegorinin yalnızca bir parçasıdır. alegoriyi üstün tutuşu, de Man’ın Romantizmdeki sembol fikrine karşı oluşuna dayanır. Kendisi bu ekolün eserlerinde yeni alegoriler saptar. Alegori, onun birçok denemesinde ele aldığı konu olmakla kalmaz, bir denemeler kitabının adı da *Allegories of Reading*’dir (1979) (Okuma Mecazları). Bu kitaptaki denemeler ve başlığın kendisi, de Man’ın okuma eylemini yazar ve metinden üstün tuttuğunun göstergesidir. Edebiyatta söz sanatları (retorik figürler) ile özel olarak ilgilenmesinin sonucunda edebiyatın kendisini de bir trope (gerçekliğin imgesi) olarak görür. Bir imge, bir gösterge olduğuna göre de hiçbir zaman bir ve kesin anlamı olamaz. Görüşünün özelliği ise “dil ifadelerinin güvenirliği hakkında olumsuz bilgi”dir. Amerika Yapıbozuculuğu’nun ikinci kuşağının temsilcisi Paul de Man’ın öğrencisi Barbara Johnson sayılmaktadır. (Bkz. Pil Dahlerup, *Dekonstruktion, Die Literaturtheorie der 1990’er,* s. 42) Barbara Johnson, hocası de Man’ın “okuduğu metne” çok zengin anlamlar kazandırdığından söz eder bir röportajında. Yapıbozucuların edebiyat incelemesine getirdikleri yenilik, okurun önemi ve katkısı konusunda kendini gösterir. Yazar–metin–okur üçlüsünde yorumlamacı teorisyenlerin başlattığı çizgiyi onlar aşırılaştırarak en uca götürmüşler ve edebi metnin yazarından, metnin kendisinden çok okurunda oluşan izlenim ve çağrışımların önemli olduğu görüşünü savunmuşlardır. Barbara Johnson, metin incelemelerinde, özellikle karşıtlıkların saptanması, bununla da kalmayarak söz konusu karşıtlıkların farklılığı üzerinde durur. “Farklılık” sorunsalının onda odak oluşturduğunu iki kitabının başlığından bile anlayabiliriz: *The Critical Difference* (1980) (Eleştirel Farklılık) ve *A World of Difference* (1987). En çok ilgilendiği karşıtlıkları kendisi şöyle sıralar: *erkeksi/kadınsı, edebiyat/eleştiri, bağlamsallık/metinsellik, nesir/nazım, özgün/ardıl, edebiyat/kuram, gönderge/öze dönük gönderge,*

bilim/edebiyat, cümle yapısı/anlambilim, basit/ironik, cinayet/hata, suçlu/kurban/yargıç, edebiyat/psikanaliz/felsefe. Johnson, Yapıbozuculuğun esasını, farklılıkları ortaya çıkarıp bunlar üzerinde düşünmek için yapıyı önce çözüp sonra yeniden kurgulamak olarak açıklar ve şöyle der:

"Yapıbozucu bir okuma sırasında eğer herhangi bir şey bozuluyorsa, bu bozulan şey metin değildir, tersine: Bir gösterge biçiminin (Signifikationsform) öteki üzerindeki tekyanlı egemenliğidir." (1982, 4–5)

14. DISCOURS (SÖYLEM KURAMI)

(Söylem Kuramı (*Alm. Diskurstheorie*)

"Diskur" kelimesi, Batı dillerinde Latinceden geçmedir ve "discursus"un anlamı o dilde "dağılmak, oraya buraya koşmak demektir". "*Discours*" (söylem) kavramına 70'li yılların başından beri çok farklı eğilim gösteren amaçlarca elkonulmuş, bu nedenle de terminolojik karmaşaya yakalanmaması neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Bu tür bir karmaşaya düşmemek için "discurs"un hangi perspektiften söz konusu edileceğini belirtmek gerekir. Çeşitli söylem kuramlarını en küçük ortak payda üstünde toplamak zordur. "İfade ilişkilerinin incelenmesinde", ifade sonuçlarının, tutarlılıkların, en çok da "kurallarla belirlenmiş en geniş anlamda dil oyunlarının" araştırılmasında uygulanan kuram"dır diyor Fohrmann (1997) Diskur teorisi için: Mesela Almanya'da 70'lerden bu yana önem kazanan dört söylem teorisi ayırt ediliyor: **1)** Sohbet ya da karşılıklı konuşma kuramı, daha doğrusu diskur analizi ki bu Angloamerikan izler taşır ve kâh psikoloji kâh dilbilim ağırlıklı "pragmatik"e bağlıdır. **2)** J. Habermas'a göre "diskur", *interaktion*'un, yani eylemlerarasının özel bir biçimidir. Başka deyişle "egemenlikten arınmış", akılcı belgelerin değiş tokuşuna dayalı ideal bir iletişim tipine yönelmedir. **3)** "Söylem"den söz edenler, ayrıca Almanya'da 1960'lardan bu yana tarihsel ve her biri kendine özgü ifade biçimlenmelerinin maddesellik, iktidar–ve özne etkilerini inceleyen bütün o düşünce tarzlarıdır. Bunların teorileri, söylemleri en katı maddesel üretim araçları olarak alır: Bu araçlarla, düzenlenmiş bir tarzda sosyal konular, mesela "delilik", "cinsellik", "normallik" ve bunlara tekabül eden öznellikler üretilmektedir. M. Foucault'nun analizlerinden yola çıkılırsa görülür ki modern toplumlarda son derece uzmanlaşma sonucu bilim alanları birbirinden kesinlikle ayrılmıştır. Bu alanların her birinde kısmen kendi içine kapalı özel söylemler oluşmuştur ve bu durum N. Luhmann'a göre gittikçe belirginleşen toplumsal farklılaşmaların, K. Marx'a göre ise iş bölümünün sonucudur. Kurumlaşmış konuşma, bu tarz farklılaşmış bilgi alanlarında "özel söylemler" olarak algılanmaktadır ve "söylem", daha geniş oylumlu bir uygulamanın yalnızca dilsel yanını belirtmektedir: Bu geniş oylumlu uygulamaya bilgi üretiminin çeşitli tarzları, kurumlar, toplama, kanalize etme, işleme, otoriter konuşmacı dilselleştirmenin, yazıya dökmenin ve

medyaya vermenin kurallara bağlanması girmektedir. Foucault'ya göre söylem analizi bu karmaşık söylem uygulaması araştırmasının metodiğidir ve edebi metinler de Foucault'ya dayanarak birbiri içine geçen tarihsel söylem formasyonlarının öğeleri olarak ve Link'in (1988) deyişiyle yeniden entegre olmuş "interdiskurslar" olarak anlaşılıp analiz edilmelidir. Foucault'un kendisi özel bir edebi söylem kuramı geliştirmediği içindir ki onun çalışmalarının alımlamaları edebiyat bilimine geçmemiştir. "Yazarın İşlevi Nedir?" gibi konular yanında "Edebiyat ve Delilik" gibi problemler onun başlattığı sorular olarak ele alınmaya devam edilmiştir.

Foucault'ya bağlanan söylem kuramları arasında 1980'li, 1990'lı yıllarda onun teorisinin farklı noktalarda önemsenmesi söz konusudur. Yani Foucault'nun söylem kuramı başka kuram öğeleriyle birleştirilmektedir. Bunlardan biri mesela medya söylemi araştırmalarıdır, bir başkası feminist söylem araştırması, vb. Söylem kuramında daha çok J. Lacan'a yöneliş, psikanalitik söylem araştırmalarında görülür ve bu araştırmalarda bilinçsiz arzu enerjilerinin hayranlık kompleksleri (*Faszinationskomplexe*), ilgi odağına alınır. Söylem kuramının, asıl söylem analizi olarak edebiyat biliminde yer alması J. Link ve U. Link–Heer sayesinde gerçekleşir. Link ve Link–Heer'e göre edebi söylemler, bu tür söylem öğeleri ve söylemsel işlemlerin yığıldığı yerlerdir. Özellikle de bu tür *reintegrasyonun* işlevi de tarihsel–özel öznelliklerin söz konusu kurumları için vurgulanır. Metin bilimlerinin (*Textwissenschaften*) önem verdiği şey, daha çok söylem aşırı temel edebiyat öğelerinin tümüdür. Buna çeşitli analoji, metotlar, sembol, mit, ortak semboller dahildir.

Discours terimiyle anılan "söylem çözümlemesi", edebiyat biliminde alışılmış metin açımlamasından farklı beklentilere cevap arar: Yani yazarın niyeti, amacı değil, metinlerin başka metinlerle ilişkisi incelenerek yazma süreci, "yazarın işlevi" sorgulanır. Edebi metinlerin yanı sıra yazın ürünleri (reklamlar, yemek kitapları, hukuk metinleri vs.) de inceleme alanına girer.

"*Discours*" terimi 1980'lerden sonra edebiyat biliminin moda kavramlarından biri olmuştur. Simone Winko, "*discours*" (söylem) kavramının en az dört tipinden söz eder. Dilbilimindeki anlamıyla "*discours*", genel olarak birbiriyle ilişkili konuşma ve metinleri ifade eder. Bu tür bir metnin (konuşmanın) yapısı, dilbilimsel veya konuşma edimi açısından çözümlenir, bilmek istenen şeyse bu konuşmaların işlevi veya bu metinlerin oluşturulmasındaki yapıcılık başarısıdır. Felsefi açıdan "söylem" kavramı, Frankfurt Ekolü'nde, özellikle Jürgen Habermas'da önemli rol

oynar. Anlatı kuramında ise “söylem”, bir anlatının biçimsel yönü ile ilgilidir. Anlatma eylemini (*Narration*) gösterir, “anlatılan şey” ise hikâye (*histoire*) olarak adlandırılır.

Dar anlamda, “söylem kuramı bakımından” (diskur–theoretisch) bu kavram, branş atlayarak felsefe, sosyoloji, psikoloji, tarih, siyaset ve edebiyat bilimde kullanılır ve bu “söylem kuramsal” “söylem” kavramı çok sayıda çeşitlemeler halinde karşımıza çıkar. “Düşünme ve kanıtlama sistemi” anlamındadır bu bağlamda ve bu sistem ortak bir “konuşma konusu” ve başka “söylemlerle ilişkiler”le (*Relation*) belirlenir. Demek oluyor ki “söylem”ler tek tek metinler veya metin grupları değil belli bir zaman diliminde toplanan ifadeler, şartlar ile üretim ve alımlama kurallarının kompleksidir. Mesela “19. yüzyılın hukuk söylemi” denince bu, o hukuğun konusu (hak, hak tayini), bu konunun söz konusu ediliş tarzı (mesela belli bir hukuk terminolojisi, kanıtlama biçimi) ve devrin öteki söylemlerine, diyelim psikoloji veya ilahiyat söylemleriyle bağıntısı anlaşılır. Söylem çözümlemesi (*Diskursanalyse*) ve söylem tarihi (*Diskursgeschichte*) de söylem kavramının yukarda sıraladığımız kullanış biçimine uyar. Ayrıca belirtilecek bir husus da “söylem”in kullanılış tarzında kesin bir birlik olmadığıdır. Kuramsal ağırlık alanlarına göre üç eğilimin varlığından söz edilebilir: mesela Derrida’da söylem çözümlemesinin semiotik–felsefi yönü ağır basar, Lacan ve Kristeva’da dilbilimsel–psikoanalitik, Foucault’da tarihi–genealojik yön.

Foucault’nun (1926–1984) söylem–çözümlemesi üzerinde durmadan önce onu biraz tanıtalım: Felsefe çalışmalarının esasını, “başka türlü düşünmek” olarak niteleyen Michel Foucault, değişik bir filozoftur. Nietzsche’den yola çıkar ve yalnızca çağımızın çürüyen hayat ve düşünce biçimlerini ortaya çıkarmakla yetinmez, pratik sonuçları olabilecek değişik bir bakış açısıyla düşünmeye çalışır. Sözde hakiki olan her şeye karşı belli bir şüphe taşır. Felsefenin yanı sıra psikoloji ve psikopatolojiyle ilgilenir. Doktora tezinin konusu: *Delilik ve Toplum. Akıl Çağında Deliliğin Tarihi*’dir (1961). 1966’da yayımlanan araştırması *Nesnelerin Düzeni. Beşeri Bilimlerin Bir Arkeolojisi*’nde modern beşeri bilimlerdeki düşünce biçiminin genel bir nitelemesini yaparken bir çeşit söylem kuramı peşindedir. Foucault’nun düşüncesini en çok etkileyen alanlar, psikoanaliz, dilbilim ve etnolojidir.

Descartes’tan beri felsefi geleneği, söylemi dışlayan stratejilerin kapladığını söyler. Bu stratejilere “temel bir süje”nin sözde ‘gayet doğal

varsayımı'nı bir de "temel deneyim"i dahil eder. Kendi tezine göre "söylemlerin arkasında" hiçbir şey yoktur; yani dünyaya ancak dil sayesinde sahip olunur, dil sayesinde ifade edilmez, bu dünya olarak her şeyden önce "kurulur". Dil ise sembolik düzenler tarafından oluşturulur. Bunun sonucu olarak da algılama, daima algılayan kişilerin söylemsel (diskuriv) birliği sayesinde belli ve mümkün olur. Bu demektir ki algılamanın da asla ilki (*ursprünglich*) yoktur. Modern bilgi kuramının odak noktası olan özneye (*Subjekt*) artık bağımsızlık atfedilmez. Özne, söylemlere bağlıdır, bunların çerçevesinde öğrenir ve konuşur.

Söylem çözümlemesinin odak tezlerine ve kuramlarına gelince:

Foucault "söylem" kavramını programlı olarak bütüncül kullanmamıştır. Tek tek çalışmalarda belirlediği olsa da bu, çoğunlukla yalnızca belli bir eser içindir. Çok kaba çizgilerle ayrılırsa, Foucault'nun "söylem"i dar ve geniş anlamda iki türlü kullandığı ileri sürülebilir.

Dar anlamda söylem, toplumsal bir bilgi kavramıdır. Bununla kastettiği şey: *"Bir ve aynı formasyon sistemine dahil olan bir sürü ifade"*dir.[171] "İfade", farklı klasifikasyon sistemlerinin, mesela mantığın, gramerin, konuşma eylemi kuramının (*Sprechakttheorie*) konusudur. Foucault, bu sistemlerin hiçbirine katılmaz. Ona göre "ifade" kavramı, *"belli bir zaman ve belli bir yerde gerçekten söylenmiş şeyin maddeselliğidir."*[172] Foucault'ya göre "ifadeler" belli bir anlam taşımaz, bu yüzden de yalnızca kendilerinin dışında bir şeye, mesela bir hakikate veya konuşan bir öznenin niyetine işaret ettiği gerekçesiyle incelenmeye değmez, bunlar daha ziyade yalınkat dilsel "olay"lar olarak ciddiye alınabilir ve "arkeologca" çözümlenir; yani haklarında 'pozitif' gerçekler toplanarak, mesela ne sıklıkta ve hangi kombinasyonlarla karşımıza çıktığı belirlenerek.[173]

Geniş anlamda söylem kavramını Foucault, mesela "söylemin büyük, bitmez tükenmez ve düzensiz hışırtısı"ndan söz ederken kullanır. Burada, kelime anlamında 'anarşik', 'taşkın', 'çağlayan', 'tehlikeli' bir dil azmanı imajı tasavvur edilmiştir. Bu söylem düzensiz ve güvenilmez olduğundan korku uyandırmakta ve sayısız yasaklar ve kurallarla zaptedilmektedir.

Foucault'nun Edebiyatla İlişkisi

Foucault, gençlik yıllarında edebiyatın işlevini "karşı söylem" olarak tanımlar. Öyle bir söylem ki bilimsel söylemin tersine, egemen iktidar mekanizmasına, "hakikat iradesine" boyun eğmez. Edebi metinler, gerçekliği algılayıp öğrenme örnek ve şemalarını "şüpheli" görür, oysa onlar bilimde ve günlük hayatta normal sayılmaktadır. Edebiyat onları aşar

gider. Foucault'nun bu tezi, dilde tam bir iletişim ve anlaşmanın bir istisna sayılması gerektiğini vurgular. Ona göre dilin normal işlevi, konuşanın kendini ortaya koymasıdır. Foucault'nun bu edebiyat görüşü, daha çok sembolist ve özellikle de sürrealist (gerçeküstücü) eserler için geçerli sayılabilir.

İlk çalışmalarından farklı olarak Foucault "dil"e karşı eleştiricidir. Artık genel olarak toplumsal ilişkilere ve iktidar mekanizmalarına yoğunlaştığından, edebiyatı da bu açıdan ele alır. Edebiyat metinlerinin de iktidar söylemlerinin bir parçası olabildiğine, güç gösterisi yapabildiğine dikkat çeker. "Edebiyat" ona göre artık değişik konu öbekleri için değer yargısı olmayan bir nitelemedir. Bu konu öbekleri çeşitli iç söylemsel (*innendiskuriv*) faktörlerle (mesela poetolojik doktrinler) ve üstüste yığılan başka söylemlerle (mesela siyasal, hukuki, tıbbi) kurgulanmıştır.

"Yazar nedir?" konusunda verdiği (1974) o ünlü konferansında, modern edebiyatın özelliklerinden yola çıkarak "yazarın artık yok oluşu"nu ileri sürer. Bununla, metni kaleme alan kişiyi reddetmek değildir yaptığı. Ama yazarın kendiliğinden yaratan o eski "odak özne" (*Zentralsubjekt*) oluşunu kabul etmez. Kendi eğilimlerini edebi eserde gerçekleştiren, çoğu zaman "bağımsız" sayılan yazar, artık yok olmuştur. Foucault, o yazar kavramının yapı karakterini analiz eder. Yazar kavramı, çeşitli işlevleri yerine getiren, mesela metinleri kümelendiren veya özdeşlikleri ortaya çıkaran söylemlerin içsel düzenleme kategorisidir, der. Bir metni bir yazara mal etmek, söylemi (en geniş anlamda) daraltmak demektir. Yorumlama işi de Foucault'ya göre bu daraltmalardan biridir ve bu nedenle mesela eserin önüne veya sonuna eklenen "yorum" zararlıdır, çünkü onu bozar.

Edebiyat Biliminde Söylem Çözümlemesinin Artıları Eksileri

Ortaya çıkışından beri söylem çözümlemeleri edebiyat biliminde ya şiddetle eleştirilmiş ya da hayranlıkla övülmüştür. Denebilir ki bu uygulamalara karşı tarafsız kalan pek az araştırmacı vardır.

Beylik sorulardan biri, "*discours*" teriminin, aslında başka terminolojide çoktan var olan olgulara yalnızca "moda" bir ad vermeden ibaret olup olmadığıdır. Simone Winko bu soruya "hayır" diyenlerden. *"Gerçi"*, diyor Winko, *"söylem çözümleme çalışmalarının, toplum tarihi, düşünce ve kavram tarihi araştırmalarıyla kesişme noktaları var, [...] burada ele alınan bağlamlar ötekileriyle aynı olabiliyor, ama söylem çözümleyiciler gerçekten edebiyat biliminde geçerli sayılan bağlam ve soruların yelpazesini büyük*

ölçüde genişletmişlerdir.”[174] Söylem çözümlemeleri, edebiyatın iletişim işlevini hiç olmadığı kadar vurgulamışlar, edebiyatı yalnızca bilgi ve anlam taşıyıcısı olarak görmemiş, onun maddesel özelliğini vurgulamışlardır: mesela metinlerin nasıl üretildiği, nasıl sunulduğu gibi. Dolayısıyla fotoğraf ve film gibi, yeni sunuş teknikleriyle de bağ kurmuşlardır. Öte yandan, “keşfedilişi” tarih biliminde olsa da, günlük hayat ve mantalite tarihi gibi olguları edebiyat biliminin konuları arasına katmışlardır. Geleneksel manevi bilimler temeline dayalı analizlerde felsefi bağlam veya kurumsallaşmış bilgiler göz önüne alınırken şimdi günlük bilgiler, kültürel alımlama örnekleri; moda, yeme alışkanlıkları gibi kültür alanları da devreye sokulmakta. Böylece edebi metinlerin algılama alanı daha girift, daha ayrıntılı olmaktadır.

Karşı çıkışların ikincisi, bilim kavramı ve bunun öncülleri meselesi çevresinde toplanır. Söylem çözümlemesi, metinlerin edebilik sınıflandırmasındaki ölçütleri şüpheyle karşılamıştır. Keza yazarın bir metnin asıl yaratıcısı olduğu ya da metinlerin bağlamdan kolayca ayırt edilebilir olduğu görüşüne getirdiği eleştiriler de herkesçe onaylanmıştır. Söylem çözümlemelerinde edebi metinlerle söylemler ya da oluşum döneminin söylem uygulamaları arasında ilişkiler ortaya çıkarılıyorsa, böyle bir yöntem gerçi yorumlamacı edebiyat bilimi açısından ilginç olabilir, ama metnin bütününe önemli anlamda ışık tutmaz. Bilgi aktarma işine bağlanmak, ilginç yeni edebiyat yaratımına engeldir.

Ayrıca, söylem çözümleyiciler edebiyat üzerine yeni bir konuşma üslubu geliştirmişlerdir ve bu üslup özel alımlama tutumları ister. Çoğu, okuyucularının işini zorlaştırır; belgeleyici bir netlikten ziyade maharetli formüle edişlere yatkındırlar. Kuramsal öncülleri ve kavramları açıklama yoluna gitmeyişleri de zor anlaşılır olmalarına neden olmaktadır. Ayrıca söylem çözümleme çalışmalarında yığınla bilgi, haber sunulmakta, ama bu bilgilerin edebi metinle ilişkisinin açık seçik ortaya konulmasına çalışılmamaktadır. Bu işlem sırasında nelerin seçilmesi gerektiği veya nelerin seçilebileceği söylem çözümlemesinde önceden belirlenmiş olmadığından yapılan seçim “keyfi” kalmaktadır.

Söylem çözümlemesine yöneltilen eleştirilerin özü, bilim kavramıyla tanımlanabilir. Çünkü bu kavram, edebiyatı bilme, tanıma esasında, nesne diliyle (*Objektsprache*) üst dil (*Metasprache*) ayrımını amaçlar. Ve nihayet kabul edilebilir kanıtların (*Argument*) neler olduğu sorusu hep vardır. Bu yüzden de söylem analizleri çoğunlukla “son soru”larla uğraşır.

VII. EDEBİYAT TARİHÇİLİĞİ

Edebiyat biliminin çok eski uğraşı alanlarından biridir edebiyat tarihi. *Edebiyat tarihi* terimini tanımlamak istersek şöyle söyleyebiliriz: Edebiyatın tarihsel ilişkileriyle ve gelişimiyle uğraşan, ulusal ya da ulusalüstü dünya edebiyatının tarihsel sürecini ortaya koymaya çalışan bir edebiyat bilimi dalı. Edebiyat tarihinin kapsamı içinde sayabileceklerimiz, edebiyat akımları, edebiyat türleri, yazarlar, onların hayat hikâyeleri, eserlerinin tanıtımı, düşünsel bağlarıdır, daha doğrusu, bu saydıklarımızın tarihsel sürecidir.

Edebiyat tarihinin geçmişine göz atarsak, ilk izlerin Antikitede MÖ 5. yüzyılda bulunduğunu söyleyebiliriz. Klasik örnekler sayılan eserlerin listeleri niteliğini taşıyan bu öncü edebiyat tarihleri arasında Sueton'un 110 yıllarında yazdığı hayat hikâyeleri derlemesi *De viris illustribus* en tanınmışıdır. Hieronymus (348–420), yine aynı başlığı koyduğu kitabında (392) Hıristiyan yazarlarla çoktanrılı (antik) yazarları ayrı gruplar halinde işler ve Hıristiyanların eserlerini "scriptura" olarak adlandırırken eskilerinkine "literatura" der. İleri yıllarda okullarda okutulmak üzere hazırlanmış Latin edebiyat tarihi olarak, Hugo von Trimberg'in 1280 yılında yazdığı *Registrum multorum auctorum* ünlüdür.

Edebiyat tarihçiliği öncelikle ulusal edebiyatlar için söz konusudur. Keza gösterdiği anlayış ve yöntem değişimlerini örneklemek amacıyla Alman edebiyat tarihlerinden kısaca söz etmek istiyorum:

Alman edebiyat tarihçiliğinin babası, 1682 yılında yazdığı *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie* (Alman Dili ve Edebiyatı Dersi) başlıklı kitabıyla D. G. Morhof sayılır. Söz konusu kitabında Morhof, tek tek edebi eserleri sıralarken geçmişin açıklamalarına da yer verir. 1688–92 yılları arasında kaleme aldığı *Polyhistor litterarius, philosophicus et practicus*'da o zamana kadarki en kapsamlı dünya edebiyatı tarihini ortaya koyar. Almanya'da Morhof'un kitaplarının devamı ancak Romantizm döneminde, yani 19. yüzyılda gelir: Başlangıçta Friedrich Schlegel'in Viyana Üniversitesi'nde verdiği edebiyat tarihi dersleri (1812) ile sonra kardeşi August Wilhelm Schlegel'in yayımlanmış *Alman Dili ve Edebiyatı Tarihi* kitabı ("Ge-schichte der deutschen Sprache und Poesie") (1913) Alman edebiyat tarihinin standart kitabı, A. Koberstein'ın her baskısında genişletilen *Grundriss der Geschichte der deutschen Nationalliteratur*

başlıklı eseridir. (1. baskı 1827, 5. baskı K. Bartsch'ın ekleriyle 1872–74). Aynı şekilde klasikleşmiş bir Alman edebiyat tarihi, G. G. Gervinus'un *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (1835–1840) başlıklı ulusal Alman edebiyat tarihi eseridir. Gervinus aynı zamanda Viyana antlaşmalarından sonrası 19. yüzyıl siyasi tarihiyle de ilgilenmiş, edebiyat tarihini genel siyasi tarihin bir parçası olarak görmüştür. Edebiyat tarihinin dönemlerini, toplum tarihi ve siyasi eğilimlerle, yazar biyografilerinden parçalar ve ele alınan konularla ilişki içine sokarak işler. Eserlerin estetik değerleri onu ilgilendirmemiştir. Edebiyat tarihinin önsözünde kendisinin edebiyat eleştirmeni ("*kein belletristischer Kritiker*") olmadığını peşinen vurgular. Gervinius edebiyatın, tarih boyutunu, özellikle siyasal tarih boyutunu ortaya çıkarmakla yetinmemiş, edebiyata siyasal bir görev de yüklemiştir. Edebiyat tarihçisi, edebiyat tarihinin hedefini Weimar Klasisizminde görüyordu, oysa tarihçi Alman milli devletinin kuruluşunu o dönemde henüz bulamıyordu. Bu nedenle edebiyat, milli devletin kuruluşunda bir görev üstlenmeliydi. Bu erek uğruna devrimleri de "olabilir" karşılayan Gervinus, 20. yüzyılın Marksist edebiyat kuramlarının öncüsü sayılabilir.

Edebiyatı bir tarih alanı olarak görmeyi Gervinus'dan daha tutarlı bir tarzda yürüten, Wilhelm Scherer olmuştur. Edebiyatı tarihin çeşitli konularından biri saymanın ötesinde tarihsel şartların bir ürünü olarak görür. Edebiyat tarihçiliğinden sıkı bir "nedensellik" bekler. *"Gerçekliğin adil bir şekilde incelenmesi, ilk ve kaçınılmaz beklentidir. Ama tek tek gerçekler gerçek olarak bizim için değerini kaybetmiştir. Bizi ilgilendiren, daha çok bu alanda ortaya çıkan yasadır"* der. [175]

Düşünsel konuları somut gerçeklere bağlamak eğilimi Pozitivizmin asıl eğilimi olmuştur. Tabiat biliminin temel yasasını manevi bilimlerde uygulamak isteyen Pozitivizmde edebiyatı kavramak, ancak onu oluşturan bütün faktörlerin topluca incelenmesiyle daha mümkündür. Bunlar, tarihsel veriler, konunun daha önceden işlenmiş şekilleri ve yazarın hayat hikâyesidir. Scherer'in Alman edebiyatı tarihi, onun program yazılarında öngördüklerinin hepsini gerçekleştirememiştir. Filolojik–tarihsel metotla Scherer'in neye ulaştığını H. Robert Jauss şöyle özetler:

"Salt nedensel açıklama ilkesinin edebiyat tarihine uygulanması, yalnızca görünürde nedenselliğe dayalı faktörleri ortaya çıkarmış, kaynak araştırmasını aşırı ölçüde büyütmüş ve edebi eserin kendine özgü biricikliğini, keyfince artırılabilen 'etki'ler demetinde eritmiştir."[176]

Edebiyat tarihçiliğinde Pozitivizmden sonra "*Geistesge-schichtliche Schule*" (Düşünsel–tarihçi ekol) ortaya çıkar. Buna göre edebi eserler, nesnel gerçekliğin ilişkileriyle değil, bu gerçekliğin öznel yaşantısıyla açıklanabilir, Dilthey'in deyişiyle düşüncenin "hayat gerçekliği" karşısında takındığı tavırdır yön verici olan. Lessing, Goethe, Novalis ve Hölderlin üzerine yazdığı *Yaşantı ve Edebiyat* (Das Erlebnis und die Dichtung) başlıklı incelemesinde Dilthey, estetik sübjektivizm teorisini açıklar. Burada Pozitivizmden ve tarihçi ekolden apayrı bir sanat anlayışı, edebiyatı kendi değerlerine bağlayan bir edebiyat görüşünü dile getirir. Edebiyatın bütüncüllüğünü (*Totalität*) esas alan Dilthey'e göre akıl için tek tek nesnelerin kimliğini belirleyen genel kavram ne ise, sanat alanında tip odur.

"Gelişmiş insanda, genel unsurları kapsamayan pek az tasavvur vardır ve insanlar dünyasında genel toplumsal şartlar ve psikolojik davranış şekillerinin etkileri sayesinde hiçbir birey yoktur ki çeşitli görüş açılarından aynı zamanda temsili olmasın ve hiçbir kader yoktur ki hayat dönemeçlerinin genel tipinin tek bir vakası olmasın. Bu insan ve kader imgeleri, düşünen gözlemlemenin etkisi altında öyle biçimlendirilir ki isterse bir tek gerçeği dile getirsinler, yine de genel olan tarafından tamamıyla doyurulur ve o şey için temsili (repräsentativ) olur."[177]

Dilthey'in bu görüşüyle yazılmış bütün bir edebiyat tarihi gerçekleşmemiş, ancak tek tek yazarlar hakkında monografiler ortaya konmuştur. Gundolf'un Goethe ve Shakespeare üzerine yazdığı klasik monografiler gibi.

Alman edebiyat tarihçiliğinde isim yapmış bir başka edebiyatçı, Nadler'dir. Alman boylarının ve bölgelerinin edebiyat tarihini ("*Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*") yazmayı amaçlamış, bölge (*Landschaft*) derken, coğrafi şartlara bağlı iktisat birimini kastetmiştir:

"İktisadi problem, tek tek bölgelerle en içten bağıntılıdır, toprakla ve ürünleriyle ve vatanın yetiştirdiği boylarla. Edebiyat ve sanat, iktisadi güçlerin bir artısı (Überschuss) niteliğiyle, maddi çalışmanın şartları ve katkılarıyla harekete geçer ve ancak insanın belli bir toprak parçasına binlerce kökle bağlı olarak yetiştiği yerde ve yalnızca vatanla boy arasında oluşan bütün etkileşimlerin tamamı sayesinde açıklanabilir ve kavranabilir."[178]

Nadler'in edebiyat tarihi anlayışı daha sonra nasyonal sosyalist edebiyatçılarca kullanılmış ve çarpıtılmıştır.

Büyük çapta bir edebiyat tarihi yazmamış olsa da yaptığı şiir açımlamalarıyla edebiyat bilimine, dolayısıyla edebiyat tarihçiliğine Nadler'den ve Scherer'den tamamıyla farklı bir yön veren, Emil Staiger olmuştur. Ona göre yalnızca duyumsal gerçeklikten yükselmiş olan şairin dünyası kendi başına bağımsız bir dünyadır. Şöyle der:

"Edebiyat tarihçisinin betimlediği şey, şairin sözünün ta kendisidir: Söz, biliminin başı ve sonu, bu bilim, kendi başına ayakta duracak kadar güçlüdür. Onu bağımsızlığını feda etmeye zorlayacak şeyi bize kimse kabul ettiremez. Çünkü bütün hakikat, şairin sözünde doğrudan doğruya mevcuttur."[179]

Marksist Edebiyat Tarihçiliği:

Staiger'in tersine Marksist edebiyat tarihçilerinin üzerinde durduğu tez, edebiyatın da öteki sanat dallarının da kendine özgü, bağımsız bir tarihi olamayacağıydı. Edebiyat tarihi denen şey, aslında siyasal ekonomice belirleniyordu. Edebiyat tarihini ekonomik siyasal tarih paralelliği içinde işleyen büyük bir çalışma yoktur, ama Georg Lukàcs'ın ve Franz Mehring'in araştırmaları ünlüdür. Mehring, Kloppstock'tan Weerth'e, Hebbel'den Schweichel'e kadar Alman edebiyatı üzerine yazılarını iki cilt halinde yayınlamıştır. Lukàcs ise ilk eserleri *Theorie des Romans* ile denemeleri *Die Seele und die Formen*'dan (Ruh ve Biçimler) sonra yayınladığı "asıl Marksist" döneminin eserlerinde edebiyatın, yalnızca toplumun ekonomik temel ilişkilerini yansıtmakla görevli olduğu tezini işler. Almanya, Fransa ve Rusya'da 19. yüzyıl realist romanını ele aldığı kitabı, Marx–Engels'in alt yapı–üst yapı teorisinin edebiyatta izini sürme şeklinde bir uygulama modelidir. Horst Albert Glaser, Gervinus'un Klasisizmi Alman edebiyat tarihinin son sahnesi olarak görmesi gibi, Lukàcs'ın da edebi gelişimin zirvesini Realizm döneminde ve Balzac'la Tolstoy üslubunda bulduğunu belirtir.[180]

Edebiyat Tarihçiliğinde Yıllık Tarzı

Alman edebiyat tarihçiliğinde milliyetçi, giderek ırkçı eğilimlerin ardından, ona tepki niteliğinde "tarafsızlık", "objektiflik" idealini edebiyat tarihçiliğinde gerçekleştirmenin ancak yazar, şair ve eserlerinin yıllık tarzı art arda ya da yan yana sıralanmasıyla sağlanabileceği görüşü doğdu. Heinz Otto Burger'in *Alman Edebiyatı Yıllığı* (1951) bunun tipik örneğidir. Söz konusu eserin önsözünde, edebiyat tarihçisinin gözü demek olan kronoloji, daha başından nesnelliğin garantisi değildir, der. Edebiyat tarihçisinin her tarafı kolaçan etmesi gerekmez, üzerinde duracağı kitaplar, yalnızca

edebiyat eserleridir, yani *"varlığıyla her zaman insanları etkileyen edebiyat."* Demek oluyor ki "kronoloji"yi sınırlamakla görevli sayılıyor edebiyat tarihçisi.

Çoğulcu Metotla Edebiyat Tarihi

Bir tek ilkenin, belli bir metodun uygulanışının edebiyat ürünlerini değerlendirmede yetersiz kaldığı görüşü, çoğulcu edebiyat tarihçiliğine zemin hazırlamıştır. Fritz Martini, 1948'de *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*'la (Başlangıçtan Bugüne Alman Edebiyatı Tarihi) çoğulcu metodun örneğini verir. 1970'de edebiyat tarihçiliğinin sorunları üzerine düşüncelerini aktarırken şöyle der:

"Her edebiyat eseri, kültür tarihi, düşünce tarihi ve toplum tarihi içinde etkisini gösterir; edebiyat tarihi bu anlamda kültür tarihinin, düşünce tarihinin bir parçasıdır. Bu nedenle, bu disiplinlerde gelişen metotlarla ve problemlerle ilgilenmek zorundadır. Ama onlara teslim olmaya, kendini onlara feda etmeye hakkı yoktur, eğer metotta ve meselede kendi benliğine ihanet etmek istemiyorsa."[181]

Edebiyat Tarihçiliğinde Nesnellik İlkesine Karşı Alımlama Estetiği Temelli Edebiyat Tarihçiliği

H. R. Jauss, 1970 yılında, edebiyat tarihçiliği konusunda oldukça devrimci nitelikte bir kitap yayınlar: *Literaturgeschichte als Provokation* (Kışkırtmaca Niteliğiyle Edebiyat Tarihi). Edebiyat tarihi yazımı tartışmalarına yepyeni bir çözüm vaat eden bu kitapta Jauss, tarihsel objektiflik önyargısını silmek ve geleneksel yaratı ve işleme estetiğini bir alımlama ve etkileme estetiği temeline dayandırmak ister. Objektifliği yıkılması gereken bir önyargı olarak kabul etmekle tarihsel sübjektiflik ilkesini esas aldığını belirtmiş olur. Jauss'a göre bir edebiyat eserinin tarihselliği, alımlanmasına bağlıdır:

"Yazar, eser ve okuyucu üçgeninde okuyucu sadece pasif üye ya da salt tepkiler zinciri demek değildir, tersine tarih oluşturan enerjinin ta kendisidir... Edebiyatın tarihselliği gibi, iletişimsel karakteri de eser, okuyucu ve yeni eser ilişkisinin diyaloğa dayalı ve aynı zamanda da süreçsel ilişkisini öngörür."[182]

Günümüzde edebiyat tarihi araştırmaları Almanya'da, edebiyat tarihinin tek tek safhaları ya da belli türlerin değişim süreci içinde incelenmesi şeklinde devam etmektedir. Dünya edebiyatı tarihinin ansiklopedik tanıtımını amaçlayan mesela 25 ciltlik *Kindlers Literaturlexikon* gibi kitaplar var. Öte yandan 28. baskısına ulaşan Frenzel çiftinin (1. baskı 1953,

28. baskı 1993) *Daten deutscher Dichtung* (Alman Edebiyatında Veriler) başlıklı 2 ciltlik kitabı, hem yıllık tarzı dökümdür hem de edebiyat akımlarına, yazarların kısa biyografilerine yer verir.

Türkiye'de edebiyat tarihçiliğinin dünü ve bugünü üzerine özet bilgiler vermek gerekirse, şairler hakkında toplu bilgiler niteliğinde "tezkire"leri edebiyat tarihçiliğimizin öncüleri sayabiliriz. Ahmet Kabaklı, bu türün İran edebiyatından geldiğini ve ilk tezkirenin Çağatay lehçesinde Ali Şir Nevaî tarafından düzenlenen *Mecâlis ün Nefâis* olduğunu, Anadolu Türk edebiyatında ise tezkireciliğin 16. yüzyılda Edirneli Sehî Bey'in *Heşt Behişt*'iyle başladığını belirtiyor. Tezkire geleneği 19. yüzyıla kadar sürüyor. Tezkire örneklerinden edindiğim izlenimler, bunların şair hayatı üzerine sohbet tarzı bilgi aktarımları olduğu.

İlk edebiyat tarihi denemesi olarak, Ziya Paşa'nın yaptığı 3 ciltlik şiir seçkisine yazdığı manzum önsöz *Mukaddime–î Harâbât* (1874) anılıyor. Türkçede "edebiyat tarihi" adını taşıyan ilk kitap ise Abdulhalim Memduh'un *Tarih–i Edebiyyat–ı Osmaniyye*'si (1888).[183]

Türk edebiyatı tarihini gelişimi içinde ele alan ilk eser, Fuat Köprülü'nün 2 ciltlik (1920, 1921) kitabıdır. *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* başlıklı makalesinin (1918) başında yer alan satırlarda "*Türk edebiyatının umumi tekâmülü*"nün henüz bir muamma olduğunu belirtir ve *"içtimai muayyeniyeti (Determinisme social) kabul eden bir tarihçi için tarih, bir sanat eseri olmadığı gibi, sırf bir 'tebahhur yığını' da değildir"* der. Fuat Köprülü gibi, ondan sonra edebiyat tarihi kaleme alan yazarlarımız genellikle tarihçi yöntemi uygulamaya çalışmıştır. Agâh Sırrı Levend, Türk *Edebiyat Tarihi*'nin 1. cildinde edebiyat tarihinde yöntem konusunu belirlerken objektif kalmanın hedef olduğunu, "ama zevk ve heyecan ürünü olan sanat eserleri karşısında, edebiyat tarihçisinin tarafsız kalabilmesi"nin "hayli güç" olduğunu söyler ve edebiyat tarihçisinden beklenenleri şöyle sıralar:

a) *Yargılarını, birçok örnekleri karşılaştırarak elde edeceği kanıtlara göre verecek, kanıtlara dayanmayan yargılardan kaçınacaktır.*

b) *Kendi zevkini ve düşüncelerini gerçek birer ölçü olarak kullanmayacaktır.*

c) *Daha önce verilmiş yargılara bağlanıp kalmayacak, ama bunları dikkatle okuyacak, kendi yargılarıyla karşılaştırıp denetleyecektir.*

ç) *İvedilikle varılmış yargılar insanı vakitsiz ve yersiz 'sentez'e götüreceğinden, bundan kaçınacaktır.*

d) *Geçmişteki eserler için tarihsel zevki kullanacak, yani eserleri yazıldıkları devrin sanat ölçüsüyle yargılayacak, kendi devrinin değer ölçüsünü kullanmayacaktır.*[184]

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1949'da kaleme aldığı *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihinde*, tarihsel metottan ziyade estetik özellikleri vurgulamaya önem vermiştir.

Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi olmak üzere iki ciltte işlediği *Çağdaş Türk Edebiyatı* eserinde Şükran Kurdakul ise ayrıntılı bir şekilde edebiyat hayatımızı yansıtırken, özen gösterdiği ilkeyi önsözünde "Edebiyat hareketlerini toplumsal koşullardan soyutlamadan vermek" şeklinde belirtiyor.[185]

VIII. ELEŞTRİ–DEĞERLENDİRME

Edebiyat ürünlerinin yazarlardan okuyucu kitlesine ve daha da önemlisi ilerde yazılacak edebiyat tarihlerine nakledilmesi, eleştirinin, değerlendirmenin, eleme ve seçme süreçlerinin sonucudur. Edebiyat biliminde bu süreçleri irdeleyen kuramsal incelemeler var.

“Eleştiri”nin Batı Dünyasında İngiliz (Anglosakson), Alman ve Fransız edebiyat geleneğinde ayrı çağrışımlar yaptığından söz edilir. Anglosakson dünyasında “*criticism*” deyince, sanat eserlerini ve tekniklerini açıklayıp değerlendiren mantıklı ve sistematik, kamuoyuna (*common sense*) karşı sorumlu bir inceleme anlaşılırken Almanya’da farklı bir anlayış egemendir: Edebiyat uyarılarına doğrudan tepki anlamındadır eleştiri ve merkezinde eleştirmenin hükmü ve değerlendirmesi yer alır. Eleştirmenin duyarlılığı, deneyimi ve otoritesinin hedefi, okur kitlesini etkilemek ve edebiyat hayatının gelişimini aynı zamanda stratejik bir şekilde yönlendirmektir. Bu mücadelenin yeri, uzman kişilerin edebiyat bilimi dergilerinden çok gazetelerin “arenası”dır. Walter Benjamin’in eleştirmenler için ortaya koyduğu yasalardan biri şudur:

“Taraf tutmayan açmasın ağzını!.” (Wer nicht Partei ergreifen kann, der hat zu schweigen.) *“Ancak mahvetmesini bilen eleştirebilir!”* (Nur wer vernichten kann, kann kritisieren.) Anlaşılıyor ki eskinin yorumcu eleştirisi artık istenmiyor. Ve bu tarz, yani eleştiriyle edebiyat tarihinin birbirinden kesin bir şekilde ayrılışı, Roman (Fransız–İtalyan–İspanyol) dünyası için geçerli olamaz. İtalya’da hümanist yorumculuk geleneği, estetik yargılardan çekinmemiştir. Mesela Arjantinli Borges, bütün devirlerin ve ülkelerin eserlerini, karşılaştırarak değerlendirmek üzere bir “hemzamanlık” çizgisine oturtmuştur. Öte yandan tersine Almanya’da edebiyat bilimi bir uzman uğraşısı sayılırken, eleştiri, gazetelerin kültür sayfası geleneğinin başlamasından itibaren giderek bilim kaynaklarından uzaklaşmıştır. Carducci, Croce gibi hem edebiyat profesörü hem editör hem edebiyat çevirmeni hem eleştirmen kişilik çıkarmaz Alman kültürü.[186]

Türkiye’de ise eleştiriye son 20–30 yıldır akademik çevrelerin ilgi göstermesi, gazetelerin kültür sayfalarını ve kitap eklerini bu çevrelere açması, özellikle vurgulanması gereken bir özellik.

Eleştiri, eleştirel tutum olarak sanat eserinde hemen her dönemde kendini hissettirmiştir. Edebiyat yaratıcısının eleştiriciliği yanı sıra edebiyat

tüketicisi durumundaki okurun eleştiriciliği söz konusu. Eleştirmenin özel bir okuyucu–eleştirmen çizgisi, yaratıcı edebiyatçının karşısında yer alır.

Edebiyat eleştirisinin özellikle 18. yüzyılda ortaya çıktığı, edebiyatın dini ve ahlaki temsilcilik görevinden arınmasıyla kendi yasalarını, kendi gelişme mantığını oluşturduğu söylenebilir. Büyük, bağımsız bir okuyucu kitlesi de o tarihlerde ortaya çıktı. Bu kitlenin ilgisi, öğrenme ve eğitilmeden ziyade estetik deneyimlere, dünyayı ve kendini tanımaya yönelikti. Ve bağımsız bir edebiyatla aynı şekilde bağımsız bir okuyucu kitlesi arasında edebiyat piyasası ve burjuva kamuoyu oluşmaya başladı. 18. yüzyılda en azından Almanya'da edebiyat kamuoyu, siyasi kamuoyundan önce oluştu. Müstebit devlette kentsoylu kesim, siyaset ve din üzerine değil, sanatlar ve edebiyat üzerine serbestçe konuşabiliyordu.

Edebiyat eleştirisinin tarihi gelişimini izlerken dikkatimizi çeken bir özellik, bu eleştirinin pozisyonunun sabit kalmayıp üç ana nokta arasında durmadan yer değiştirmesidir: Kâh kamuoyunun mantık dünyasına, kâh sanata (ve estetik gelişime) kâh halkın ilgi alanlarına yönelir yani onun hoşça vakit geçirme, iman tazeleme ve siyasi yapılanma ihtiyacını önemser.

Eleştirinin niteliğini "aracı" olmakla sınırlamamak görüşü, gittikçe güçlenmektedir. O, kendi yasaları olan, kısmen sanat kadar yalnız, kısmen okuyucu ve kamuoyu kadar sosyaldir.

Edebiyat eleştirisinin, müzik eleştirisinden, sanat eleştirisinden ayrıcalığı, dilin bu eleştiride hem araç hem konu oluşu, hem de halkın, kamuoyunun aracı oluşudur. Bu nedenle bütün öteki eleştirilerden daha yakındır halka. Ve işte asıl bu yakınlığı, edebiyat eleştirisine kaygan–oynak bir nitelik verir. Yalnız uzmanların değil geniş bir okuyucu kitlesinin beğenisini de hesaba katmak gibi bir kaygı girer işin içine.

Edebiyat eleştirisinin tarihsel bir tipolojisini ana hatlarıyla özetleyecek olursak şunları söyleyebiliriz:

Eleştirinin üç temel öğesi sayılan "bağımsız edebiyat", "aklı başında bir kamuoyu", "özgürce seçebilen bir okuyucu kitlesi", edebiyat eleştirisinin yönünü ve konumunu belirleyegelmiş, hatta konusunu ve hitap ettiği kitleyi tayin etmiştir.

Nitelikli söylemden yana bir kamuoyuna hitap eden bir eleştiri, estetik kurallarını ve ölçütleri, evrensel yasa koyucu bir aklın uygulanma alanları olarak kabul eder. Eleştiri, akılcı bir estetiğin kurallar kitabı işlevini üstlenir, edebiyat ürünleri bu kitaba uymak durumundadır. Edebiyat eleştirisinin 18. yüzyılda başlangıcı bu türlü akılcı ve kuralcı bir poetik anlayışıyla olur.

Almanlarda 18. yüzyıl akılcı eleştiride Gottsched, kuralcı, *dedüktif* (tümdengelimci), Lessing ise *enduktif* (tümevarımcı) kuralları seçerek bunların bir örnekte uygulayıcısı olarak eser vermişlerdir. Akılcı ve kural koyucu eleştiriye günümüzde sanatın, edebiyatın ve yaratıcılığın akıldışı öğelerinin, kısacası sanatçı özgürlüğünün hakkını veremediği gerekçesiyle aşılmış gözüyle bakılmaktadır. Ama yine de kuralcı poetikaya dayalı görüş, dilbilimsel ve narratolojik (anlatı bilgisi) metotlar da süregelmektedir. Postmodern edebiyatta geleneksel anlatı türlerinin yeniden canlandırılmasıyla bu tür bir kuralcı poetikçi eleştiri yine gündeme gelir. Patricia Highsmith yine (*Suspense* başlıklı incelemesinde) ve J. Luis Borges, dedektif romanların değerlendirilişinde bu türün klasik kuralcılığını vurgularlar. Umberto Eco da 19. yüzyılın tefrika romanı tarzını yeniden hayata geçirmekle kalmamış, kendi romanları da edebiyat biliminin sınırlarını rahatça aşan bir yorumlama mekanizmasının konusu olmuştur. Edebiyattan kaynaklanan edebiyatın suniliği, biçimsel eleştirel süreçler başlatmıştır. Metinlerarasılık, Akdeniz ülkelerinin güncel yayıncılık problemleri arasına girmiştir.

Eleştirinin birinci temel biçimi kuralcı–akılcı ise, ikinci temel biçimi, edebiyatın bağımsızlığı ilkesinden kaynağını alan tarzdır ki kendi yaratıcı yasaları uyarınca gelişir; önceden hesaplanamaz, ama anlaşılabilir. Deha estetiği üst başlığıyla nitelenebilecek bu tarz, Alman edebiyat tarihinde *Sturm und Drang* ve Romantizm dönemlerinde örneklerini vermiştir. Sanatın en iyi eleştiricisi yine sanattır anlayışını benimseyen bu eleştirinin kendi de üretici ve edebidir. Yazar ve şairlerin başkalarının edebi eserleri üzerine yazdığı eleştiriler bu kapsama girer. Schiller'in Bürger şiirlerine yönelttiği eleştiri bu şiirlerin Homeros yalınlığından ziyade halk yığınlarının zevksizliğine hitap ettiği görüşü, bu edebiyat eleştirisinin niteliğini yansıtması açısından tipiktir. Sanat seçkinciliği ile tarih felsefesi, eleştiri modern ayrımcılık sürecini estetik alanda gerçekleştirdiği ölçüde yan yanadır. Schlegel Kardeşlerin romantik eleştirisi, yaratıcı özelliğiyle kendini göstererek sanatta çağın eğilimlerinin ibresini okumuştur. Klasik–romantik edebiyat eleştirisinin mirasına sahip çıkanlar, Rudolf Borchardt, Theodor W. Adorno hatta Karl Kraus olmuştur.

Eleştirinin üçüncü ana tarzı, kararlı bir şekilde okuyucu kitlesini ve onun isteklerini esas ölçü alır. Bu eleştiri tarzında eleştirmen, gerçi sanatsal duyarlılığa sahiptir, ama kendisi sanatçı değildir, olmak zorunda da değildir. Okuyucunun alışkanlıkları onun için deneyimdir, hatta uzmanlıktır.

Entelektüel bir orta sınıf okuyucunun sözcüsü gibidir. Bu sınıf, eleştiride kuru bir ders havasından da coşkulu bir kılavuzluktan da hoşlanmaz ve edebiyat onun için hayatta zevk aldığı şeylerden yalnızca bir tanesidir. Bu eleştiri tarzının da 18. yüzyılda öncüsü olmuştur, özellikle İngiliz edebiyat çevrelerinde. Burada eleştirmen, okuyucuların avukatı olarak, eskinin saray müvekkillerinin yeni biçilmiş kılığına girmiş gibidir diyor Gustav Seibt *Edebiyat Eleştirisi* başlıklı yazısında.[187] Şimdiki alanı, gazetelerin kültür sayfasıdır ya da televizyon ekranıdır. Okuyucu, kendisine nelerin tavsiye edildiğini buralardan öğrenir. Yeni çıkan bir kitabın sürükleyici mi, eğlendirici mi, kolay okunur türden mi olduğunu bilmek ve seçimini yaparken bunu göz önünde tutmak ister. Kısacası, eleştirmen bu tarz eleştiride "çeşnici", bir şeyin tadını önceden deneyen kişi durumundadır. Ne var ki onun yargısı, yalnız estetik tat veya çekicilik belirlemesinden ibaret değildir. Söz konusu kitabın ahlaki ve siyasi görüşlerini de haber verir. Her dönemin farklı beklentileri olduğunu bilerek eleştirilen kitabın bu beklentilere ne dereceye kadar cevap verdiğinin altı çizilir. Savaş zamanı savaşanları rencide etmeyecek, memleket menfaatına zarar vermeyecek veya halkın kutsal saydığı şeylere hakaret etmeyecek nitelikte olmak, bu tür eleştiride belirtilmesi istenen noktalardır. Keza yazarın hayatıyla paralellikler kurmak da okuyucunun yazar hakkında bilmek isteyeceği şeyleri aydınlığa kavuşturmak açısından başvurulan yöntemlerden biridir. Alman edebiyatı tarihinde Heine (1797–1856) bu tür biyografik ve politik değerlendirmeli edebiyat eleştirisi örnekleri vermiştir. Yaratıcı yazar kimliğinin kazandırdığı estetik duyarlılıkla edebiyat eserlerini kendi zevklerine göre yargılayan eleştiriciler hep var olagelmiştir.

Eleştiride ölçütün önemi büyüktür; hatta diyebiliriz ki eleştirinin doğrultusunu ve sonucunu, yani yargıyı belirleyen, ölçüttür. İster gazeteci edebiyat eleştirisinde isterse akademik edebiyat eleştirilerinde olsun, edebiyat kuramları, ölçüt ve buna bağlı yöntem seçiminde belirleyici oluyor. Norbert Mecklenburg, edebiyat eleştirisini eleştiren yazılardan oluşan *Kritik der Literaturkritik* (haz. Olaf Schwencke) başlıklı kitapta yer alan *Edebiyat Eleştirisinin Şartları Niteliğindeki Ölçütler Üzerine On Tez* (Kriterien als Bedingungen der Möglichkeit von Literaturkritik) başlıklı incelemesini özetle şu noktalara dayandırıyor:

11) "*Eleştiri ölçütlerinin araştırılması ya içeriğe dayalı 'ölçüt eleştirisi' ya da biçime dayalı 'ölçüt eleştirisi' tarzında olabilir.*"

12) *“İçeriğe dayalı eleştiri, eninde sonunda görüş açıları tartışmasına varırken, biçimsel olanı, bu tür bir tartışmanın anlamlı olabileceği şartları ortaya koyabilir.”*

13) *“Ölçüt bulma, ölçüt seçme ve ölçütü temellendirmeyi belirleyen çerçeve, eleştirinin objesi, ilgisi ve yönteminden ortaya çıkar.”*

14) *“Ölçütlerin nesnel temellendirilişi, hem eleştirel cevvalliğe (Spontanität) dayanılan yerde hem de göstermelik mantığın (Scheinlogik) arkasına sığınıldığı yerde geçiştirilmektedir.”*

15) *“Ölçütler, eleştirinin ne o sıradaki konusundan ne de genel bir normlar sisteminden alınabilir.”*

16) *“Kuramdan kuşkulu bir vazgeçiş gibi dogmatik bir kuram inancı da ölçüt belirlemesinde kuramın rolünü anlamamaktadır.”*

17) *“Her türlü ölçütün tarihselliği ne edebiyat tarihçi bir göreceliği (Relativismus) ne de tarihçi olmayan bir soyutluğu haklı çıkarır.”*

18) *“Bütün ölçütlerin kaynağı olarak ‘ilgi duymayı’ görmek, öznelliğe veya taraf tutuculuğa en son merci olarak başvurmaya izin çıkarmaz.”*

19) *“Ölçütlerin ve ölçüt sistemlerinin çoğulculuğu, evrensel öznelerarası (intersubjektiv) bir anlaşma postulatını yok etmez.”*

10) *“İlke olarak ölçütler, durmadan yenilenen estetik deneyimlere dayanabilirken, görece sürekli ölçütleri mümkün kılan estetik aşırı (transästhetisch) deneyimler yine de vardır.”*[188]

Sözünü ettiğimiz edebiyat eleştirisi türleri, çoğu zaman bir ve aynı eleştiride bir arada ya da kâh biri kâh öteki ağırlık kazanarak temsil edilebilir; birinden ötekine geçiş bazen ustaca bazen eleştirinin genel dokusunda yadırganacak şekildedir. Verilen hükmün belgelere dayandırılmış olması, okuyucuyu inandıracak alıntılarla beslenmesi, eleştirinin olmazsa olmaz şartıdır. Eleştirideki ana tipler arasında bir hiyerarşiden söz edemeyiz, çünkü her biri edebiyatın hayatta kalmasını farklı yönlerden de olsa sağlamak işlevini yürütürler: Okuyucunun bilgilenmesi, eser hakkında önceden yönlendirilmesi yanı sıra edebiyat dünyasına teorik düşünsellik kazandırmak bakımından da yararlı olurlar.

Edebiyat eserlerini okuyucu kitlelerine sunma işi, yurt içi ve dışı kitap piyasasında bir seçme–elemeyi zorunlu kılar. Seçme ve elemenin temelinde ise değerlendirme vardır. Yayınevleri kendi yayın listelerini belirlerken bunu yaparlar. Öte yandan eğitim–öğretim müfredatı oluşturulurken lise öğrencisinin, üniversitelinin, giderek edebiyat dalını seçmiş öğrencinin neler okuması gerektiği tartışılırken onlara kitap listesi tavsiye etmek yine

sayısız kitap arasında bir seçme yapmak demektir. Keza seçkilerin yani antolojilerin hazırlayıcısı veya hazırlayıcıları da belirledikleri bir ölçüye göre seçimlerini yaparlar. Aynı şekilde edebiyat dergileri ve gazetelerin kültür sayfalarında yer alan inceleme, eleştiri ve tanıtma yazılarının ele aldığı kitaplar da bir çeşit eleme sonucu belirlenir. İncelenmeye "değer bulmak"tır söz konusu. Başka deyişle, bir "değerlendirme" işi, amaç ne olursa olsun vardır ve değerlendirmede, yayın listesinin, okuma listesinin, seçki listesinin saptanışında belirleyici, her şeyden önce hedef kitlenin özelliği, seçimin amacıdır.

Eğitim öğretim söz konusu olduğunda gencin ahlaki ve estetik değerler kazanmasında, hayat deneyimini salt kendi yaşantılarıyla sınırlamamasında yardımcı olacağına inandığımız, yerli ve yabancı, bugünün ve geçmişin "klasik"leri seçilir. Edebiyat derslerinin öğrencide okuma merakı ve okuma zevki uyandırması beklenir. Okul sonrası kendisinin yapacağı kitap seçiminde bunun bir dereceye kadar belirleyici, yönlendirici olduğu düşünülebilir.

Değerlendirmeyi edebiyat bilimciler normatif ve deskriptif (betimleyici) olmak üzere iki sınıfta topluyorlar. Normatif değerlendirmede adından da anlaşılacağı gibi, edebi normlar (ölçütler) önemlidir, "ölçüt koymak" normatif çalışmanın esasıdır. Deskriptifde ise, edebiyatla özel ve kurumsal uğraşının bütün alanlarındaki değerlendirme süreçleri ve mekanizmaları yeniden kurulur ve açıklanır.

"Değerlendirme" deyince anlaşılan: Bir öznenin bir nesneye (konu, içerik, kişi) belli bir ölçüt uyarınca bir özelliğe, olumluluk veya olumsuzluk değeri biçmesidir. Yani bir metin (bir eser) kendiliğinden değerli ya da değersiz değildir, bu nitelikler ona ancak belli bir ölçütle atfedilir.

Değerlendirmenin iki çeşidinden birinde edebiyat, dil ifadeleriyle (yazılı veya sözlü) yargılanır, ötekinde değerlendirme işi, davranışla, eylemle olur. Her iki durum da değer ölçütlerine dayanır. İlkinde değerler, eserin tanıtılıp değerlendirilmesinde esastır. İkincisinde değerler, bir davranışın motivasyon zeminini hazırlar ve yönlendirir. Heydebrand, bu değerlendirme çeşitleri için "dilsel" ve "motivasyonel" terimlerini kullanır.[189] Motivasyonel değerlendirmeler ekseriya seçme–eleme halinde ortaya çıkar.

Değerle belirlenmiş bir ayıklama işlemi okuma–değerlendirme ilişkisinden başlar. Öğrenme psikolojisi araştırmaları göstermiştir ki okuyucu, okuma sırasında kendisiyle metnin arasında bağ kurabildiği noktaları öncelikle kavrar ve bunları kendine özgü bir biçimde "hazmeder".

Yani okuyucu, her halukârda okuma–algılama–değerlendirme sürecinde aktiftir. Sosyalizasyon sürecinde edinilen kalıplar, ahlaki, siyasi, estetik açıdan, okumada etkili olurlar. Bir ve aynı eser, ilgi alanı farklı okuyucular tarafından farklı algılanır, kendilerine hitap eden özellikleri öncelikle değerlendirilir.

Edebiyat biliminde, değerlendirmelerde iki alandan söz edilebilir. Birincisi, edebiyatı genel olarak değerlendirmedir ve edebiyatı ve onunla uğraşmayı değerli, yararlı olarak nitelemedir. Bu, edebiyatı dışa, topluma karşı bir çeşit savunmadır. Okuyucusuna neler sağladığı üzerinde durulur ve özellikle de edebiyatın sağladığı manevi kazancın başka şeylerle elde edilemeyeceği vurgulanır.

İkinci değerlendirme alanını, tek tek edebi eserlerin veya metinlerin edebiyat bilimsel perspektiflerden ele alınması oluşturur. Bu çeşit değerlendirmelere "*intern*" (içsel) değerlendirme denir ki burada da üç tip vardır: Seçme, sınıflama ve değer hükümleri verme.

Edebiyat bilimciler, bazı eserleri inceleme ve araştırmaya değer görmekle veya herhangi bir araştırmada, bildiride ona yer vermekle bir seçme yapmış olurlar. Buradaki ölçütler, edebiyat bilimcilerin tümünün değilse de bir grubunun benimsediği edebiyat bilimi kuramlarının ölçütleridir. Bu elekten geçmiş eserlerin hepsinin aynı değerde olduğu söylenemez. Bir dereceleme, bir sınıflandırma ya dilsel ya da motivasyonel olarak gerçekleşir. Dilsel değerlendirme ve derecelendirmeler, geleneksel edebiyat tarihlerinde alışılmış bir tavırken günümüzde "düzeyli", "düzeysiz", "değerli", "değersiz" ayrımı yapmaya karşı çıkan görüşler var. Kadın yazarların, azınlıkların eserlerinin "hakkının yendiği" tezi, bu görüşlerin odak sorunu.

Değerlendirmelerin güvenirliği her zaman bir soru olarak çıkar karşımıza. Öznel midirler yoksa nesnel mi? Nesnelliğin ölçüsü nedir? Değerlendirmelerin zamana direnme özelliği yoktur. Ayrıca yalnızca değerlendirme yapan kişinin bireyselliğiyle de sınırlı değildir yani hem öznel hem de özneleraraası bileşenleri vardır. Von Simone, değerlendirmelerin ne kadar bağlayıcı olduğunu göstermek için Alman edebiyat tarihinde Heinrich Böll örneğini veriyor.[190] Edebiyat bilimci Heinrich Vormweg, Böll'ün ilk anlatılarını değerlendirirken bu metinlerin geleneksel anlatı örnekleri olduğunu, nesnellik ve doğru anlatı tarzında gerçekliğin tipik görünüşlerini aktardığını belirterek Böll'ün ileri yıllardaki ürünleri için önemli bir ahlaki özelliğin burada ortaya çıktığını söyler ve bu

etik kalitenin Böll'ün anlatılarının edebi önemini oluşturduğunu ileri sürer. Demek oluyor ki Vormweg'e göre, edebi metinlerin ahlaki değeri, önemli bir artı puandır. İntersübjektif anlaşmada hükümlerin belgelenmesi ve temellendirilmesi şarttır ve Vormweg de metin özelliklerini ortaya koyup onları yorumlamakla bunu yerine getirir.

Değerlendirmenin öznelliğine gelince, bu nesnel değerlendirmede bile, belgelerin işlenmesinde, seçmede farkında olmadan etkisi olan bir husustur. Özelliklerin değerlendirilmesindeki öncelik sonralık sıralaması keza öznelliğin bir etki alanıdır. Mesela Vormweg'in ahlak öğesine öncelik vermesi gibi. Oysa başka Böll araştırıcıları o metinlerdeki ahlak öğesini kabul etseler de estetik–biçimsel kalitenin eksikliğini görmüş ve ahlaki ölçüleri ancak ikincil olarak değerlendirmişlerdir.

Bilimsel bağlamda önemli olan, öznel faktörlerin etkisini en aza indirmek ve böylece değerlendirmenin bağlayıcılığını artırmaktır. Öznellik yüzünden yargının bağlayıcı olmayışı en belirgin şekilde yargı sahibinin kendi özel sezgisine, öznel tahminlerine dayandığında söz konusudur. Bir değerlendirme yargısının "bağlayıcı" oluşu ise, eleştirmenin (yargı sahibinin) "intersübjektif" temellendirebilmesiyle sağlanır.

Edebiyat bilimi kuram ve uygulamalarındaki değer ölçütleri konusunda üç değer ölçütü çeşidinden söz edilebilir:

Formal–estetik ölçütler, edebiyat metninin biçim, yapı ve dil özelliklerini esas alır ve "güzellik", "kendine yeterlik" (*selbstreferenz*), "açıklık", "uyumluluk", "bütünlük", olumlu hedef yargılardır.

Edebiyat metinlerinde konunun, içeriğin değer ölçütü olduğu hallerde insan hayatının öteki alanları devreye sokulur: Siyaset ve tarih felsefesi kuramlarından aktarılmış değerlerdir bunlar: Ahlak, özgürlük, insanlık, eşitlik vb. gibi.

Edebiyatı değerlendirmede kullanılan üçüncü ölçüt grubunda iki ayrı değer çeşidi vardır: Bağıntı (*Relation*) ve etki (*Wirkung*). Bağıntı ölçütlerinde edebi metinlerin "değer"ini bağlarının büyüklüğü belirler. Bu bağlar, duru bir dil olabildiği gibi, edebiyat geleneği ya da gerçeklik de olabiliyor. Edebiyat çoğu zaman 'alışılmış' dil kullanımından uzaklaşma olarak değerlendirilir. Bu kuramlarda uzaklaşma bir değer ölçütü sayılır. Biçim özelliklerinin mükemmelliği veya alışılmamış imgelerle günlük konuşma dilinden ayrılan bir eser olumlu değerlendirilir. Edebiyat geleneğiyle ilişkisi açısından "orijinallik" bir ölçüt sayılır. "Değerli" sayılan eserler, edebiyat örneklerini veya konularını tekrarlamayıp kendi yaratıcı

güçlerini devreye sokarak orijinal olmayı başaranlardır. Edebiyatın, “gerçeklik”le bağıntılı görüldüğü kuramlarda “gerçekliğe yakınlık” değer ölçütüdür. Sosyal gerçekliğin inandırıcı bir yansıtılışı pozitif karşılanırken sürrealist yabancılaştırıcı eserler negatif değerlendirilebilmektedir.

Etkiyle bağıntılı değerlendirmede, edebi metinlerin okuyucu üzerindeki tahmini veya gerçek etkileri değer ölçütüdür. Bu etkiler doğrudan bireysel ilgiye yönelik olabilir, mesela bilgi kazanımı; duyguya yönelik olabilir, mesela heyecan, acıma, özdeşleşme ve zevk veya pratik etkiler mesela davranış belirlemek vb. Etkilerin toplumsal açıdan geçerli olduğu hallerde ticari kazanç ve kültürel sorunlarla uğraşmayla artan prestij olabilir. Edebiyat biliminde formal–estetik, etik ve bağıntılı değerler egemenken başka alanlarda başka değer ölçütleri geçerlidir: Profesyonel olmayan okuyucu için içerikle ilgili değerlerin yanı sıra bireysel etki değerleri, en önde de okuma zevki, edebiyatın aracıları için ekonomik değerler ve prestij değeri gibi. Bütün bu değerler, zamana, döneme göre değişkenlik gösterir. Edebiyat bilimi ölçütleri bile zaman ötesi değildir, toplumsal değişimle, öteki bilim dallarının gelişimiyle değişim gösterirler.

IX. MEDYA ile EDEBİYAT BİLİMİ İLİŞKİSİ

19. yüzyılın ikinci yarısında, gazeteciliğin televizyonla birlikte gücünü hissettirmeye başlamasıyla bu alanı bilimsel inceleme ve araştırmalara konu alma gereği ortaya çıktı. Bilindiği gibi "medya" sözü Batı dillerinde "araç", "aracı" anlamında Latince kökten *(Medium)* gelir. Bu anlamda alınca, edebiyatın, yazının yayılmasında araç, aracı olan her şey medya kapsamına girer. Elyazmaların çoğaltılmasından tutun da kitaplaşma serüvenine, matbaaya, yayınevleri sorununa kadar her basamakta aracı kuruluşlar medya görevi üstlenmektedir. Ama günümüzde medya, daha çok gazetecilik ve televizyonculuk alanları için kullanılmaktadır.

20. yüzyıl Alman yazar ve şairlerinden Hermann Hesse (1877–1962), "*Glasperlenspiel*" (Boncukoyunu) başlıklı ütopyasında (1943), 2200 yılından geriye bakarken 20. yüzyılı "gazetecilik çağı" olarak niteleyip küçümser. Hesse'nin "*Feulletonistisches Zeitalter*" dediği bu çağ, edebiyatın gazetelerin kitap sayfalarına "düştüğü" çağdır. Hermann Hesse'ye göre bu bir düşüştür çünkü okuyucu sayısının artması gazeteciliğin bir bakıma kitaba oranla avantajıdır ama öte yandan bu, kitap okuru düzeyinin gazete okur düzeyine doğru yükseklik kaybetmesini beraberinde getirir.

Edebiyat eserlerinin (roman, tiyatro, senaryo) filme aktarılması, sinemayı da bu bağlamda hatırı sayılır bir medya yapmıştır. Keza radyo, edebiyatın geniş bir kitleye aktarılmasında uzun süre önemli bir rol oynamış, edebiyat türlerinden radyo oyunu, kulağa hitap etmesiyle bu medya türünün edebiyata özel katkısı olmuştur. G. Benn'in (1886–1956) *Sprich damit ich dich sehe* (Konuş ki seni göreyim) başlığıyla yayınladığı radyo oyunları, radyonun etki gücünün konuşmaya, işitmeye dayalı oluşunu çarpıcı şekilde dile getirir.

Film ve radyoya edebiyatçıların gösterdiği rağbet televizyon konusunda başlangıçta biraz yavaş olmuştur. Televizyon Amerika Birleşik Devletleri'nde yığınlara hitap eden bir yayın aracı olarak kendini kabul ettirdikten sonradır ki Almanya'da 1950'lerden sonra televizyonu kültürel açıdan çokyönlü değerlendirme gereği hissedilmiştir. Filme "düş fabrikası" (*Traumfabrik*) nitelemesi uygun görülürken televizyon "gerçeklere ya da dünyaya açılan pencere" olarak görülmüştür. Radyoya yüklenen eğitim ve

kültür işlevi artık televizyondan da beklenmeye başlamıştır. Radyo oyununun yerini şimdi televizyon dizileri almıştır.

Öte yandan televizyon, seyircisine filmin sinemada tiyatro oyununun tiyatroda verdiğini kendi evinde sunmakta, onun zaman ve mekân kavramlarını yeniden kurgulamaktadır. İsviçreli yazar Max Frisch (1911–1991) televizyon varken artık seyahat ancak balayı için düşünülebilir, der. Globalleşmeye ve Postmodernizme, denebilir ki televizyon büyük ölçüde zemin hazırlamıştır.

1950'lerde televizyon, özellikle de ütopyacı ve fütürist yazarlarca (mesela Samyatin, Orwell, Bradburg) göklere çıkarılırken 20. yüzyıl sonlarına doğru yazarların bu tavırları değişmiş, televizyon kültürüne daha mesafeli bir tutum almaya başlamışlardır. TV'de ticari ölçülerin kültür ve sanat değerlerinin önüne geçmesinin önlenmeyişi bu tutuma yol açmıştır.

1940'larda 1950'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde pozitivist temelde bir iletişim araştırması gelişmişti ve medyanın etkilerini istatistiksel olarak belgelemeyi amaçlıyordu. Oysa 1960'ların ilk yıllarından başlayarak H. M. McLuhan'ın (1911–1980) çalışmaları yeni bir bakış açısı getirmiştir. İngiliz edebiyatı profesörü olan Mc Luhan, modern medya ve iletişim bilimlerinde çığır açıcı üç araştırmasıyla ünlenmiştir. Son iki araştırması *The Gutenberg Galaxy* (1962) ve *Understanding Media*. *The Extensions of Mané* (1964), elektronik medyanın yazılı medya karşısında oluşturduğu karşı kutbu ele alır. *The Gutenberg Galaxy*'de matbaanın Batı tarihini nasıl etkilediğini ve insan organizmasını nasıl biçimlendirdiğini gösterir. Ortaçağın sözlü kültürü kulağı ve işitmeyi ön plana yerleştirmişken matbaanın icadıyla görme duyusu önem kazanmıştır. *Understanding Media* başlıklı kitabında bugünkü elektronik medya dünyasına yönelir. Sözlü kültürün elektronik medya sayesinde yeniden keşfi ve gelişmesiyle sınırlar ötesi bir iletişimin, küreselleşmenin mümkün olduğunu savunur.

Medya ile edebiyat ilişkisinde edebiyatın başka alanlarla bağlantısını, onun güdümlülüğünü pekiştirip geniş kitlelere yayma imkânını da göz önünde tutmak gerekir. Edebiyatı belli ideolojileri (Marksizm, Liberalizm, Dincilik, Feminizm vb.) yaymada araç olarak kullananlar için medya büyük bir zenginliktir. Medyanın edebiyat biliminde değerlendirilmesinde edebiyat bilimi kuramları arasında ideolojik kuramlar için bol malzeme vardır. Son zamanlarda medya araştırmaları sözelden çok görüntüsel (*visuel*) süreçle ilgilenir olmuşlardır. Metin–resim ve bunların karışımının seyirci üzerinde etkisi çözümlenmek istenmektedir. Alımlama araştırmalarının etkisiyle de

medya kuramları yeni bir yön kazanmış, medyanın insanları nasıl etkilediği sorusu, yerini insanlar medyayı nasıl değerlendiriyor sorusuna bırakmıştır (Geniş bilgi için bkz. Gürsel Aytaç, *Edebiyat ve Medya / Kitaptan Ekrana Edebiyat*, Ankara, 2002)

X. BİLGİSAYARLA FİLOLOJİ

(Computer Philologie)

"*Computer Philologie*" terimi, bilgisayarın edebiyat biliminde kullanılma imkânlarının bütününü gösteren bir kavram topluluğudur. Bilgisayardan edebiyat biliminde öncelikle şu amaçlarla yararlanılmaktadır:

1) Elektronik metinlerin oluşturulması.

2) Elektronik metinlerin kullanımı (bilgisayar destekli üslup çözümlemesi ve içerik analizi).

3) Üstmetin (*Hypertext*) kuramı ve uygulaması.

4) Edebiyat bilimciler için kullanım programlamaları.

5) Bilgisayar kullanımıyla bilimsel iletişimdeki değişikliklerin incelenmesi.

Bu başlıklar altında toplanan bilgileri şöyle özetleyebiliriz:

Elektronik metinlerin oluşturulması; başlangıçta bu etkinlik daha çok basım–yayımın ön hazırlığında söz konusuydu. 1949 yılında R. Busa'nın, Aquinalı Thomas'ın eserleri için hazırlamaya başladığı *söz bağlamı* (*Fr. Concordance*) çalışması bir ilktir. Son zamanlarda ise elektronik metinler, basım sürecinde başlangıç safhası olarak görülmektedir. Metne ek bilgilerin, mesela yazar adı, paragraf başı, paragraf sonu ya da mısra sonunun, depolanması belli başlı sorun olarak ortaya çıkmaktadır. *Elektronik metin kodlama (Text Encoding Initative– TEI),* uluslararası standartlara göre yapılmaktadır ve böylece de nesir, nazım ve tiyatro metinlerinin tür özelliklerinin saptanıp belirlenmesi sağlandığı gibi, konuşma dilinin, sözcüklerin ve terminolojik veri bankalarının transkripsiyonu yapılmaktadır. TEI, özellikle semantik bilgilerin kodlanmasında yararlıdır. Elektronik edisyonların üretilmesindeki ilk aşama, metinlerin retro (geriye) dijitalizasyonudur ki arşivlerin ve kütüphanelerin ilgi gösterdiği bir işlemdir; çünkü eski elyazmalarının ve eski kitapların korunup nispeten ucuz bir şekilde okuyucuya ulaşımını sağlar.

Bilgisayarın üslup analizinde kullanılışı, özellikle istatistiksel yani sayıya dayalı incelemede söz konusudur. Kelimelerin bir metindeki sıklık oranının tespiti, "*Stylometrie*" bu sayede kolaylaşır ve büyük çaplı çalışmaları mümkün kılar. Stylometri çalışmaları, yazarı belli olmayan

metinlerin kime ait olduğunun ortaya çıkarılmasında da yardımcı olabilmektedir.

"*Hypertexttheorie*" (Üstmetin Kuramı) ve uygulaması da yine bilgisayarın edebiyat bilimindeki yeriyle ilgili konular. Üstmetin ya da *üst medya* (Hyper media) terimleri, içlerine *audiovisuell* (göze ve kulağa hitap eden) bilgilerin yerleştirilebileceği elektronik metinler için kullanılıyor. Üstmetnin en belirgin özelliği, bilgi birimlerinin bağlar (*links*) aracılığıyla birleştirilmesidir ki kullanıcı bu sayede hafif bir mekanik hareketle bir bağlama yerinden ötekine geçebilir. Üstmetnin başarılı bir örneği, 1990'ların başından bu yana internetin www ile kısaltılan "*World Wide Web*" bölümüdür. Üstmetinler, kısa sürede edebiyat kuramında ilgi görmüştür. Çünkü bunlar Poststrüktüalist metin kuramlarının taleplerinin gerçekleşmesi demektir. Yine de deneysel çalışan bazı eleştirmenler bazı konularda şüphelerini belirtmişler, mesela bilgisayarda üretilen üstmetnin yönlendirme araçlarının uygulamadaki yerini sorgulamışlardır. Üstmetinler ve geleneksel (bildik) metinler birbirinin karşıtı olmaktan çok onların metin form özelliklerinin yanında yeni özellikleri öne çıkarmakta, modern metin kuramlarını böylece yenileşmeye çağırmaktadır. Programlama ve yazılım dillerinin filologlarca kullanılışı iki şekilde olmaktadır. **1)** Yazılım, filolojinin dar alanı için geliştirilmektedir. **2)** Edebiyat bilimciler özel (mesela '*Perl*') ya da uygulamaya özgü (mesela '*Lingo*') yazılım dili kullanmaktadır. Metin bilimsel yazılım konusunda tanınmış örnekler: Amerika, '*Tact*' programıdır ki küçük "*korpus*"ların (bütünce) içeriksel analizine yarar; ayrıca İngiliz "*World Cruncher*" programı "*Collate*" ve Alman "*Tustep*" programı sayılabilir.

Bibliyografya verilerinin kütüphanelerce dijitalizasyonu vardır: ACH ve ALLC. İlki *Association for Computers and the Humanities*'in kısaltılmışı, ikincisi *Association for Literary and Linguistic Computing*. Her iki örgütün bu alanda ünlü yayın organları olan dergileri bulunmaktadır. *Literary and Linguistic Computing* (1973'den bu yana) ve *Computers and the Humanities* (1966'dan bu yana).

XI. EDEBİYAT AKIMLARI

Edebiyatın tarihsel değişimi–gelişimi sırasında biçim–öz bakımından belli ortak noktalar gösteren eserlerin ortaya çıktığı “dönem”ler olur. Bu dönemlere toplumsal, düşünsel ve diğer hazırlayıcılarca oluşum zemini sunulmuştur ve çoğu zaman ulusal edebiyat içinde kalmaz, başka edebiyatlara da sıçrar, onlarda da onların ulusal tonlarıyla çeşitlemeler halinde varlığını gösterir. Aynı zaman dilimi içinde birden fazla akım varlığını sürdürebildiği gibi, söz konusu akımların çoğunda kesin başlama–son bulma tarihleri belirlemek güçtür. Genel olarak şu bir gerçek ki akımlarda tez–antitez gibi bir seyir görülür. Bir akım, doruğa ulaştığında ya da yavaşladığında onun zıttı bir akım toparlanmaya, edebiyat sahnesine çıkmaya başlar. Edebiyat akımlarını dünya çapında ve tarih boyunca incelemek, bu kitabın sınırlarını ve benim uzmanlık alanımı aşar. Bu nedenle örnekleme yöntemi uyarınca Batı edebiyat tarihini genel çizgileriyle ele alıp edebiyat akımı niteliği gösteren dönemlere değineceğim. Bunların ilki olarak da, İtalya’da başlayıp öteki Avrupa edebiyatlarına geçen hümanizm akımı biliniyor.

1. HÜMANİZM

14. yüzyıl İtalya’sında Latincenin Hıristiyanlık esaslı dini edebiyat doğrultusunda değil, Antik Roma tarzı dünyevi edebiyat etkinliklerinde kullanılmaya başlaması, siyasal–toplumsal (şehir devletlerinin güçlenmesi) etkenlerle ortaya çıkıp “Hümanizm” akımını oluşturur. Kültürün din egemenliğinden kurtarılıp “dünyevileşmesi”, daha 13. yüzyılda başlamış bir süreçtir ve ancak 15. ve 16. yüzyıllarda sanat araç olmaktan kurtulup kendi değerleri olan, bağımsız, “güzellik” ve “eğiticilik” gücüyle saygı duyulan bir nitelik kazanmıştır. İtalyan hümanistlerin dünya görüşünün temelleri, “humanitas” kavramına dayanır. Eski Roma–Yunan’daki “barbar” karşıtı “humanitas”la Ortaçağın “*divinitas*” (Tanrısallık) karşıtı “humanitas” kavramlarının bileşkesidir artık söz konusu. Hümanistlere göre, evrenin merkezi, çeşitli imkânları ve yetenekleriyle “insan”dır. Pico della Mirandola’nın insanın şerefi üzerine yazdığı o ünlü yazısı *De hominis dignitate*’de (1486) Tanrı insana şöyle seslenir:

“*Seni ne sırf ahiret ne de sırf dünya için yarattım, ne ölümlü ne de ölümsüz yarattım ki sen kendin özgürce, kendi gücünle, kendini biçimleyerek ve işleyerek, kendi arzuladığın forma girebilesin.*”

Ortaçağ skolastik düşüncesine dünyeviliği ve insanı esas alışıyla karşı kutup oluşturan Hümanizm, öte yandan hayatı ve insanı gözlemlemektense Antik edebiyata güvenmeyi yeğlemekle kendi içinde bir çelişkiye düşüyor izlenimi bıraksa da Antik edebiyatta insanın ölçü olduğunu düşünürsek bunun aykırı düşmediğini görürüz. Hümanizma’nın baştemsilcileri, yüksek bir eğitim görmüş ama aynı zamanda da somut uygulamalı ve siyasal etkinlikleri olan kişilerdi. Onların gözünde Hümanizm, 14. ve 15. yüzyıllarda İtalyan burjuvasının ihtiyaçlarına en iyi cevap veren kültürdü. Bu kültür, kaybolmuş klasiklerin yeniden keşfi ve filolojik canlandırılışı yanı sıra yeni bir ahlak, modern bir tarih bilimi geliştiriyordu. Edebiyatçılar, klasik Latincenin izlerini taşıyan risaleler yazıyorlar, şairler Latince mısralarla duygu kıpırtılarını başarıyla dile getiriyorlardı. Hümanistlerin başarısı, Antik kültür dünyasını tarihsel olarak onarıp yeniden hizmete sokmaktı. Örnek almak, hümanist hareketin pozitif çekirdeğini oluşturuyordu: Antikitenin izlerini ortaya çıkarmak, o kültürü kendi çağlarına uygulamaktı asıl amaçları.

Hümanistler, konularını klasik biçimlerde, mesela Platon, Cicero veya Lukianos örneği diyalog ve risalede dile getiriyorlardı. Ortaçağda, Skolastikte de Antik edebiyat gündemdeydi, ama Hıristiyanlığın merceğinden süzülmesi söz konusuydu. Hümanizmde ise günlük hayat da klasik örneklerin süzgecinden geçiyordu. Eserlerde "Latincilik", kahramanların adlandırılmasında bile fark ediliyordu. Hümanistler, halkın, en azından şehir ve kasaba halkının edebiyat kültürünü ve zevkini işlemişler, yükseltmişlerdir.

Latince Avrupa'da aydınların dili olduğu için hümanistlerin düşünce ve sanat anlayışları İtalya dışına çabuk yayıldı. Onların "*poeta*" sıfatı, bugünkü şairden çok filolog anlamını taşıyordu ve her filoloğun da okur "yazar" olması tabiiydi. Şair kavramı için Yunancadan aldıkları "vates" (ileriyi gören, kâhin) terimini kullanıyorlardı. Bu kelime bile Hümanizmde şaire verilen önemi anlatmaya yeter. İtalyan hümanizminin babası, Petrarca'dır (1304–1374). Cicero'nun üslubunu keşfedip Antik yazarlarla sohbete başlar. Bu uğraş ona hem antik bilgeliğin kapılarını açar hem de iyi söylenmiş sözden estetik tat almayı öğretir. "*Sapientia*" (bilgelik) ve "e*loquentia*"yı (seçkinlik) Antik edebiyatın birbirinden ayrılmaz değerleri olarak algılar. Petrarca ile İtalyan edebiyat tarihinin ana ilkesi belirlenmiştir: Antik edebiyatı esas almak! Torquato Tasso'nun (1544–1595) "Yunan ve Latin edebiyatının ilkelerine itibar etmeden hiçbir şey ölçülemez" sözleri bu felsefeyi özetlemektedir.

Hümanist akımın antik edebiyat türlerine katkısı, gezi şiirleri ve kent şiirleridir.

İtalya dışındaki çok sayıda hümanist yazar arasında Conrad Celtis (1459–1508), Erasmus von Rotterdam (1469–1536), Reuchlin (1455–1522), Paracelsus (1493–1541), Melanchthon (1497–1560), Morus (1478–1535), Vives (1492–1540) ünlüdür.

Hümanizm akımının dünya edebiyatına katkısı, edebi çevirileri hızlandırıp yaygınlaştırmasıdır.

2. BAROK

Barok, 16. yüzyılda İtalya'da Rönesans ve Manierizmden köklerini almış bir sanat stilidir. Etimolojisinin Portekizce'de düzensiz, yamuk inci anlamında "barroco"dan geldiği bilinen "barok" teriminin sanat tarihinden edebiyat bilimine aktarılması ilk olarak F. Strich tarafından gerçekleştirilmiştir.

Barok akımının hazırlayıcısı, Reformasyon karşıtı güçlerle bilimde, özellikle astronomideki büyük devrimdir: Yani temelde çok büyük bir ikilik! Bir yandan İspanya'dan esen Cizvit rüzgârıyla koyu bir Hıristiyanlığa dönüş çağrısı, öte yandan Galileo'nun buluşuyla "yeni"ye ulaşma coşkusu. Karşı Reformasyon edebiyat alanında, hümanizmanın yerleştirdiği yaşama sevinci, şaire yazara saygı, Antik Roma–Yunan'a hayranlık gibi ilkeleri yerle bir etmeyi amaçlamıştı. Hıristiyan ahlakını edebiyatta da egemen kılmak, edebiyatı, "memento mori!"yi ("ölümü düşün!") parola yapan sofu bir din kültürünün hizmetine yeniden sokma çabasıydı bu.

Daha 1527 yılında Berni, *Dialogo dei poeti*'sinde Hıristiyanlığın Rönesans ruhuyla bağdaşamayacağını, hümanizmanın dinsizlikle eşanlama geldiğini söylüyordu. Şairler ve yazarlar, kendi ruh selametlerini düşünüp Hıristiyanlığa yeniden sarılmalıydılar. Barok akımına vesilelerden biri, Aristoteles'in ünlü *Poetika*'sının 1536'da Latinceye çevrilip açıklamalarıyla yayımlanmasından sonra şair ve yazarların onun kurallarına bakıp kendilerine çeki düzen vermeleri için çıkarılan tartışmalardı. Adeta buna tepki olarak, halkın manevi ve ahlaki ihtiyaçlarına cevap verecek bir edebiyata çağrı başladı. Bu, temelde hümanizmanın ilkelerine karşı açılmış bir savaştı.

Reformasyon sonrası dönemde başta İtalya olmak üzere İspanya ve Almanya'da, karşıtlıkların son derece abartılı bir şekilde sanat dünyasını altüst etmesinden, bir kaos yaratmasından söz edilir.

Bu dönemin genel ruhunu, karşıtlıklarını edebiyat katında en güzel yansıtan, Torquato Tasso (1544–1595) olmuştur. Üslubunda bu karşıtlığı dile getirmeyi başarmıştır. Bir yanda yüceye, insanlık onuruna değer veriş, "kahraman üslubu"nda, resmi bir mısra tarzında, seçkin, sarayvâri bir kelime hazinesinde ve tumturaklı bir cümle yapısında ortaya çıkarken öte yanda lirik ton, melankolik ve duyusal bir müzikalite, coşkulu ve heyecanlı

kelimeler, bölük parça cümleler içinde duygulu bir dünya fark edilir. Yüce anlarla duygusal, kahramanca anlarla pastoral, bayramsı anlarla coşkulu anların birbirini kovalaması, içinde pek çok sarsıntı ve araların bulunduğu huzursuz bir üslup oluşturur. Bu üslupta, Barok mimarisinin ışık–gölge, işlenmemiş–düzgün oyununun edebi yansımasını görürler.

İspanya'da Barok'un en etkili dram yazarı, P. Calderon de la Barca'dır (1600–1681). Dramlarının başlıkları bile Barok döneminin ruhunu yansıtacak niteliktedir. Mesela *El gran teatro del mundo* (Dünya Denen Büyük Tiyatro) ya da *La vida es sueno* (Hayat Bir Rüyadır).

İspanyol Barok edebiyatının Batı edebiyatına katkısı, pikaresk romanlardır. Alman edebiyatında "*Schelmenroman*" olarak bilinen bu "haylaz romanı" türünün babası, M. Cervantes Saavedra'dır (1547–1616). *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* ("La Manchalı Hayalperest Şövalye Don Kişot"), Alman edebiyatında J.–J. C. von Grimmelshausen'ın (1622–1676) haylaz romanı *Simplicissimus Teutsch* (1699)un öncüsüdür. Hayatın güvenilmezliği, dünyanın sürekli değişkenliği *Simplicissimus*'un Barok ana fikridir.

Barok Akımının en tipik üslup aracı, alegoridir (mecaz). Abartılı Barok mecazları tumturaklıdır.

3. AYDINLANMA

Aydınlanma (*Alm. Aufklärung*), Immanuel Kant'ın (1724– 1804) tanımıyla "*İnsanın kendi suçu olan, reşit olmama halinden çıkışı*"dır, dolayısıyla insanın geleneksel kurallardan kurtuluşu, kendi aklını kullanma cesareti göstermesidir. 18. yüzyıl başından itibaren Avrupa'da yayılan Aydınlanma, akılcılıktır ve hümanizmanın yeniden ve güçlenerek felsefe ve edebiyat alanında ortaya çıkışıdır. Temeli felsefedir ve İngiliz Duyumcuları'na, Fransız Rasyonalistleri'ne dayanır. F. Bacon (1561–1626) ve J. Locke (1632–1704) bütün bilgilerin deneyime dayandığını savunmuştur. Başlıca temsilcileri Ansiklopedistler, D. Diderot (1713–1784), J. Le Rond D'Alembert (1717–1783) ve Voltaire olan Fransız Rasyonalistleri'nin babası ise "*Cogito ergo sum*" sözleriyle ünlenen, varlığını düşünme yeteneğine dayandıran R. Descartes'tır (1596–1650).

Aydınlanma akımı, İngiltere, Fransa, biraz gecikmeyle Almanya ve öteki Avrupa ülkelerini ağırlık noktaları değişik olsa da sarmış bir akımdır.

Aydınlanma, eğitime özel bir önem vermiştir. J.–J. Rousseau'nun (1712–1778) *Emile ou de l'éducation* (1762) başlıklı eğitim romanı Avrupa çapında etkili olmuştur. Aydınlanma'nın edebiyattaki özdeşi diyebileceğimiz Rokoko'nun Almanya'daki en büyük temsilcisi Chr. Martin Wieland ise 1766 yılında *Die Geschichte des Agathon* (Agathon'un Romanı) başlığıyla Aydınlanma'nın eğitim romanlarına kalıcı bir örnek kazandırmıştır. Aydınlanma akımının eserlerinde genel bir iyimserlik, akla güven, yaşama sevinci, insanın eğitilebilirliğine inanç, insancıllık vardır ki bu özellikler de Aydınlanma'nın hümanizmayla akrabalığını kanıtlar. Sanat öğretisinde estetik değerlerin ahlak değerleriyle koşut ele alındığı söylenebilir. Aristoteles'in *Poetika*'sındaki "Mimesis" (tabiatı taklit) ilkesi Horatius'un *Ars Poetica*'sındaki gibi faydalılık ödeviyle birleştirilmiştir. N. Boileu–Despréaux'nun (1636–1711) *L'art poétique*'i (1674), J. C. Gottsched'in (1700–1766) *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen*'i (1730), G. E. Lessing'in *Hamburgische Dramaturgie* (1767–69) başlıklı eseri edebiyat öğretisinin önemli kılavuzları olmuştur.

Aydınlanma akımının önemli temsilcileri konusunda geniş bilgi için *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi* başlıklı kitabımın "Aydınlanma" bölümüne bakılabilir.

4. KLASİSİZM

Klasisizm, edebiyatta klasik Antik örneklerle ilişkili, onun üslup biçimlerini ve konularını kullanan akım veya dönemdir. Antik edebiyatın oluşturduğu kurallar dizgesine uygun bir klasikçi edebiyat, ilk olarak İtalyan Rönesansı'nda belirdi. Avrupa hümanizması olarak Fransa'ya sıçrayıp Fransız kültürünün 17. yüzyıl altın çağını yarattı. Fransız Klasisizmi, hümanizmanın ana değerlerine bağlı, yani temelde akılcı bir dönemdir. Oysa Almanya'da, 18. yüzyılda Fransız etkisiyle başlayan ve Goethe'nin İtalya gezisinden Schiller'in ölümüne kadarki dönemi kapsayan Klasisizm (*Alm. Klassik*), akıl–duygu dengesine dayanır.

Klasik terimi, Latincedeki "*classicus*" sözünden gelmedir ve ilk anlamı bir kalite yargısı niteliği taşır. Klasik eser, birinci sınıf eser, kaliteli eser demektir. Bir milletin klasik edebiyatı veya dünya klasik edebiyatı terimleri, bu anlamda kastedildiğinde, zaman ve mekân sınırlarını aşarak değeri her zaman ve her yerde kabul edilebilecek nitelikli eserleri içine alır.

Alman edebiyat tarihi içinde Klasik adıyla anılan devir, dar anlamda Goethe'nin İtalya seyahatiyle başlar (1786) ve Goethe'nin ölümüne kadarki (1832) süreyi kapsar. Goethe' nin ve Schiller'in olgunluk çağı eserlerini içine alan bu devrin etkisi daha sonraki yıllarda da görülür. İtalya seyahati Goethe'nin hayatında bir dönüm noktası olmuştur. Fikir ve sanat gelişiminin üniversitesi diye adlandırdığı Roma'da antik dünyanın sanat eserlerini yakından inceleme fırsatı bulmuştur. Bu eserlerin büyüklüğünün nedeni üzerinde düşünen Goethe, onlarda tabiata yakınlık prensibini keşfetmiştir. Öte yandan klasik devir, ta hümanizma ve rönesanstan bu yana gelişimini sürdüren ve antik eserlere, eski Roma–Yunan ruhuna bağlı üslubun zirvesine ulaştığı yıllardır. Kendisinden önceki sanat üslubunun ürünlerini değerlendiren bu yıllar, *Aufklärung*'la işlenmiş bir akıl, *Empfindsamkeit ve Sturm und Drang Devirleri*'nde incelmiş bir duygu dünyasını senteze ulaştırmıştır. Klasik Devrin hayat felsefesi Alman İdealizmi (*Der deutsche Idealismus*) denen felsefeyle belirlenmiştir.

Avrupa'da bu yılların en önemli politik olayı Fransız İhtilali'dir. Fakat Alman edebiyatı için pek etkili olamamıştır. Goethe ile Schiller'in 1790'lardaki dayanışması, ortak çalışması Fransız İhtilali karşısında politikadan uzak bir edebiyat tutumunda birleşme ilkesine dayanıyordu. Goethe, 1794 yılında, yaş gününde Fritz von Zögling'e yazdığı bir

mektupta sıkıcı siyasetin, uğursuz ve belirsiz ruhunun, bütün dostane ilişkileri tehdit ettiği bir dönemde Schiller'le birlikte çalışmak'tan söz eder. Eckermann'la sohbetlerinde şairin siyasete bulaşmasını, şiirden uzaklaşmak şeklinde yorumlar. Bir şair siyasal etkinliğe heveslenir heveslenmez kendini bir partiye adamak zorundadır. Bunu yapınca da şairliği yok olur der... (1832). Devrin sanat ve kültür hayatının belirleyicisi siyaset değildir. Tersine kültür kavramı devletin de üstünde tutulmuştur. Klasik devrin ideali, akıl–duygu dengesine ulaşmış ölçülü insandır. Ahlak ve estetik alanlarında belli normlar koyan ve ahlak, kültür değerlerini tanıyan bu devir, insanlık ideali'ne karşı belli bir susayışın ürünüdür. Alman İdealizminin babası İmmanuel Kant'dır (1724–1804). Felsefi sistemini *Kritik der Reinen Vernunft*'la (1781) açıklamaya başlar. Bu eserde bilgi teorisini ortaya koyar, insanın öğrenme yetisini eleştirir. *Kritik der Praktischen Vernunft* (1788), onun ahlaki davranışlar konusundaki düşüncelerini kapsar. *"Öyle hareket et ki insanlık hem senin kendi şahsında hem de başka her insanın şahsında her zaman asla araç değil, her zaman amaç olsun!.. Öyle hareket et ki iradenin düsturu hep aynı zamanda da genel bir yasanın ilkesi sayılabilsin!"* şeklinde formüle ettiği ahlaki emri, ahlak alanında insan iradesini yol gösterici olarak kabul eder. İnsanı her şeyden önce aklını, iradesini kullanabilen bir yaratık olarak gören Kant, vazife (Pflicht) ilkesini her şeyin üstünde tutar. Ahlaki davranışların temeli, insanın eğilimleri değil, vazifedir. *Die Kritik der Urteilskraft* (1790), Kant'ın estetik konusundaki görüşlerini kapsar. Estetiğin konusu *güzel* (*Das Schöne*) ve *yüce* (*Das Erhabene*) normlarıdır. Güzel, çıkar gözetmeyen bir hoşlanmanın, nesnesidir (*Interesseloses Wohlgefallen*). Yüce ise, insanda sonsuzluk düşüncesini yaratan ve her şeyden yüksek olandır. Bu estetik anlayışına göre sanat eseri, öğretici, milliyetçi, dogmatik vb. eğilimlerin ötesinde bir alandır ve niteliğinin esası biçimdir. Kant'ın şairler üzerindeki etkisi büyük olmuştur. Jena, Kant öğretisinin merkezi durumuna geçmiş; Wieland'ın damadı Reinhold ise bu felsefenin ilk yayıncılarından olmuştur. Jena Üniversitesi'nde Schiller, Fichte, Schelling ders vermiş, Novalis orada okumuş, Schlegel Kardeşler orada yaşamıştır ve hepsi de Kant'ın öğretisiyle ilgilenmiştir.

Klasik devir yeni idealler yaratmıştır. Bunlar, iyi, hakiki ve güzeldir. Klasik devrin insanı kendi yolunu bizzat çizmek, hayatını biçimlendirmek yeteneğini kendinde görmüştür. Kilise dogmalarının üstüne çıkmıştır ama onları kendine hedef almamıştır. Tabiatta muazzam bir denge, düzen ve

gelişim görüp ona karşı hayranlık ve saygı duyar, ama Rousseau gibi tabiatı, kültüre karşı ayaklanmada kendine kalkan olarak kullanmaz. Artık toplumla, kültürle barışma söz konusudur. *Sturm und Drang* devrinin başkaldırıcılığından vazgeçilmiş, yasalara, normlara saygı uyanmıştır. Klasik devrin ideali, ahlak hümanizmi'dir (*sittlicher Humanismus*). Edebiyat tarihçilerinden Hermann August Korff, Klasik devrin idealizmini iki bölümde ele alır: **1)** Goethe'nin ve yaşlılık devrinde Herder'in *tabiat idealizmi* (Naturidealismus). **2)** Schiller'in ve Kant'ın *akıl idealizmi* (Vernunftidealismus).

Klasik devrin Yunan hayranlığı konusunda etkileyici eserini Winckelmann vermiştir. Johann Joachim Winckelmann'ın (1717–1768) Antikçağ incelemeleri yeni bir Antik anlayışı getirmiştir. Ortaçağ, Rönesans, Hümanizm, Barok ve Aydınlanma devirlerinde Antik edebiyatta ilk planda Roma eserleriyle uğraşılmış, onlardan etkilenilmiş, onlar örnek alınmıştır. 18. yüzyılın kaynağını Rousseau'dan alan kültür pesimizmi, çağdaş devirden uzaklaşma eğilimini doğurmuştur. Bunun bir bakıma devamı diyebileceğimiz tutum, ideal, âhenkli mutlu bir çağ arama şeklinde sürdürülmüştür ve bu çabalar Eski Yunan'ı keşfetmekle sonuçlanmıştır. Antik Yunan'da Roma'ya da örnek olmuş ana kültür kaynağını bulmuş olmak, Klasik devre yeni bir hava katmıştır.

Winckelmann, yoksulluk içinde geçen bir çocukluk ve gençlik çağından sonra katolik mezhebine geçerek Roma'ya gitme imkânı bulmuş, orada kardinalin sekreteri, sonradan da Vatikan müzelerinin müdürü olmuştur. 1768'de Almanya'ya bir seyahat yapmış, dönüşte Trieste'de bir haydut tarafından öldürülmüştür. Çığır açıcı nitelikteki eserleri: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) ve *Geschichte der Kunst des Altertums* adını taşır. Bu eserlerinden özellikle ilkinde süslü, şâşaalı üsluba karşı şiddetli çıkışlar vardır. Winckelmann'ın aradığı, özlemini duyduğu şey, sadelikti ve bunu da antik Yunan'da yeterince bulmuştu. Aslında Adam Friedrich Deser'e ait terimle, Yunan eserlerinin en önemli özelliğini *Edle Einfalt und stille Grösse* (asil sadelik, sessiz büyüklük) diye tespit eden Winckelmann bu konuda şöyle der:

"Yunan şaheserlerinin genel ve baş tanıtıcı özelliği, hem duruşta hem de ifadede asil bir sadelik ve sessiz bir büyüklüktür. Denizin yüzeyi istediği kadar kudursun, derinlikleri nasıl hep sakin kalırsa, Yunan figürlerinde de ifade her türlü tutkuda bile büyük ve oturmuş bir ruhtur".

Winckelmann’ın bu sözlerle formüle ettiği sanat ideali, Alman Klasisizminin eğitim ideali olmuştur. Antik Yunan’ın Alman kültür dünyası için önemi konusundaki düşüncelerini de en yoğun şekliyle şu cümlede buluruz:

“Bizim için büyük ve mümkünse taklidi imkânsız olmanın tek yolu, eskileri taklit etmektir. Çünkü eskilerin eserlerinde yalnızca en güzel tabiatı değil, belli bir ideal güzeli de buluyoruz.”

Denebilir ki, antik konulara sempati, Rokoko Akımı’nın özelliğiyken Klasisizmde Antik kültürün değerini benimsemek söz konusudur. Yunan biçim sanatıyla Alman düşüncesinin sentezidir Klasisizm.

Antik Yunan’ı örnek alma prensibinde önemli bir başka şahsiyet de Wilhelm von Humboldt’tur (1767–1835). Büyük bir estetikçi ve dil araştırıcısı olan Humbodt, Berlin Üniversitesi’nin de kurucusudur. İnsanın tüm yetilerini geliştirerek dengeli bir şekilde mükemmelleşmesini gaye edinirken örnek olarak antik Yunan’ı ve onun özellikle *Apollon* tarzını alır.

Aydınlanma akımından başlayarak bütün büyük şairlerin mirasıyla beslenen Alman Klasisizmi’nin hazırlayıcıları, dilde sağladığı duruluk ve ifade keskinliğiyle Lessing, derinliği ve ifade ihtişamıyla Klopstock, zarif işlenmiş üslubuyla Wieland, düşünce yüceliği, halka yakınlığı ve gücüyle Herder’dir.

Edebiyatın amacı, ciddi konuları en sanatlı biçim kaygusuyla işlemektir. Yüce düşünce dünyasını somutlaştırmada Roma ve Yunan mitolojisinden yararlanılıyordu. Bu nedenle Alman klasik eserlerini anlamak için okuyucunun antik mitoloji bilgisi gereklidir. Dilde günlük konuşma düzeyinden bilinçli bir biçimde uzaklaşma söz konusudur. Nazımda Antik vezin kalıpları ve mısra düzenlemeleri hâkimdir: *Hexameter, Pentameter, Distichon, Elegie, Ode.*

Klasik Devir tiyatrosu ana problemler diyebileceğimiz değerde konuları ele almıştır. Goethe *Tasso*’da dâhi–toplum sorununu işlerken, *Iphigenie*’de insanlık idealini yaratır. Schiller’in klasik trajedileri ise tarih konusunu felsfeye uygulayan edebi eserler niteliğindedir. Onun ana sorunları insan hürriyeti, karakter, kader, suç ve vicdandır. Klasik tiyatronun dili ölçülü kafiyelidir (çoğunlukla *Jambus*), genel hayat bilgeliği niteliğinde hikmetlere sık sık yer verir. Antik trajedi unsurlarını (koro, analitik metot gibi) uygular. İnsanlık ve ahlak değerlerine, normlara önem veren hayat felsefesi dolayısıyla Klasik Devir, roman türünün özellikle *Bildungsroman*’ı için elverişlidir. Goethe’nin *Wilhelm Meister*’i, bu türün en karakteristik

örneğidir. Fakat genel olarak roman, daha çok köklerini gerçeklikten aldığı ve Antik edebiyatta öncüleri olmadığı için Klasik devir sanat anlayışına pek uygun düşmemiştir. Schiller, romana *şiirin üvey kardeşi* (*Halbbruder der Poesie*) derken, Goethe de onu *saf olmayan bir biçim* (*unreine Form*) olarak görmüştür.

Şiire gelince: Devrin lirik anlayışının en karakteristik belgesi, Schiller'in *Bürger Şiirleri* hakkındaki eleştirisidir. Şiirde de belli bir mesafe (*Distanz*) ilkesine uyulmasını, felsefeci bir çağın ortaya koyduğu, entelektüel ve ahlaki taleplere uyulmasını ister. Goethe'nin Klasik devir şiirlerinde belli bir derinleşme, olgunlaşma söz konusudur. Konular insan topluluğunun düzeni, insanın sorumluluğu, dünyanın yasalara uyması gibi ağırlığı olan konulardır. Schiller'in nazmı düşünce liriği (*Lyrik des Gedankens*) denen felsefi şiirlerden örülüdür. Baladlarında bile anekdot konularını ahlaki düşüncelerle donatır. Hölderlin ise liriğin konusunu *yüce* (das Erhabene) olanla sınırlamıştır. Klasik nazmın vezin ölçüsü de antik metriğe dayanır. Daha sonra yavaş yavaş, başka ölçülerin, mesela şark ölçülerinin de denemesine başlanmıştır. Aydınlanma çağının bilgin şairleri Klasik devirde yerini artık sanatıyla geçimini sağlayan meslekten şairlere bırakmıştır. Edebiyat, sanat ve kültür meraklısı asillerin gösterdiği ilgi, mesela bir Anna Amelia, Weimar'ı edebiyat merkezi haline getirmiştir. Wieland, Herder, Goethe, Schiller, Eckermann, Riemer, Charlotte von Stein, Weimar'da Herzogin Anna Amelia ve oğlu Prinz August'un sanatçıları sayıp koruyan tutumu sayesinde bir araya gelmiş ve Weimar'ı bir sanat, fikir yuvası yapmıştır.

Alman Klasisizmi'ne yöneltilen eleştiriler, genellikle şu noktalarda yoğunlaştırılmıştır: Hayat gerçekliğinden uzaklaşmak, halkın içinde bulunduğu kültür düzeyinin çok üstünde olmak, ölümsüz ve bütün insanlık için geçerli olan evrenseli işlemek uğruna bölgesel ve en yakın toplumsal olguları ihmal etmek. Bütün bu eleştirilere karşılık Klasiğin inkâr edilemeyen başarısı, Alman edebiyatına dünya edebiyatı çapında eserler kazandırması, onu bölgesellikten kurtarmasıdır. Bu sıkı bir biçim disiplini sağlamak, işlenmiş bir edebiyat dili yaratmak ve ahlak idealizmini, hayatın büyük uyum yasasına saygıyı, insan sevgisini ahlaki sorumluluğunu işlemekle gerçekleştirmiştir.

(Goethe ve Schiller'in Klasisizm dönemi eserleri için *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi* kitabıma bakılabilir.)

5. ROMANTİZM

Akılcılığa tepki olarak Avrupa'da oluşan düşünce, sanat ve özellikle edebiyat akımı olan Romantizm, duygu, hayal gücü ve bilinçaltı güçlerini egemen kılmayı hedeflemiştir. 19. yüzyıl başları, Avrupa Romantizmi dönemi sayılır. Eski Fransızcadaki romanz, romant, roman kelimeleriyle akraba olan "romantik" terimi, halk dilinde (lingua romana) yazılmış destanlara verilen adla, roman kelimesi ile ilgili anlamındadır. İngilizce'de "romantic"in ilk ortaya çıkış yılı olarak 1650, Almanya'da "romantisch"in kullanılmaya başlanması için 1700 yılı gösterilir. Başlangıçta "abartılı şekilde başıboş, hayali" anlamında kullanılan romantik sıfatı, Romantizm döneminde klasik karşıtı, çağdaş, ilginç demekti.

Romantizm, 18. yüzyılda mutlakiyetçi devlete, Aydınlanma'nın akılcılığına ve Fransız Klasisizmine karşı olan her şeye kucak açmıştır. Bu nedenle duygucu edebiyat, mesela S. Richardson (1689–1761), J.–J. Rousseau, halka yakın şairler G. A. Bürger (1747–1794), yeni doğa şiirleriyle A. von Haller (1708–1777), E. Young (1683–1765), T. Gray (1716–1771), F. G. Klopstock (1724–1803), dâhiyane öznellik estetiğinin temsilcisi Shaftesbury (1671–1713), J. G. Hamann (1730–1788), Klasisizmin kurallarına savaş açan D. Diderot, G. E. Lessing bile Romantizmin öncüsü sayılmaktadır.

Romantizmin asıl hazırlayıcıları, Pietizm (dindarcılık) ve Alman idealizmidir (Kant'ın estetiği, Fichte'nin Ben–felsefesi ve Schiller'in idealizmi). Alman Romantizminin başlangıcı olarak 1793, yani Wackenroder (1773–1798) ile L. Tieck'in (1773–1853) Nürnberg'de Ortaçağı çağdaş dönemin karşıtı olarak keşfettikleri yıl gösterilir. 1798'de Jena şehrinde Atheneum dergisinde bir araya gelen isimler: Novalis, (1772–1801), Schlegel Kardeşler, L. Tieck (1773–1857), ilahiyatçı Schleiermacher (1768–1834), felsefeci Fichte (1762–1814), von Schelling (1775–1854), Jena Romantizminin temsilcileridir.

Heidelberg şehrinde ise 1808–1809 yıllarında yeni bir romantikler grubu daha oluştu. Heidelberg ya da Doruk Romantizm (Hochromantik) adıyla anılan bu grupta A. von Arnim (1781–1831), C. Brentano (1778–1842), J. von Eichendorff (1788–1857), J. Görres (1776–1848) ve Grimm Kardeşler vardı. Berlin 1801'den sonra romantik çevrelerin merkezi oldu. Schlegel Kardeşler, A. von Chamisso (1781–1838), F. de la Motte Fouqué

(1777–1843), Z. Werner, 1810 yılından sonra A. von Arnim (1781–1831), H. von Kleist (1777–1811) Berlin romantikleri olarak bilinir.

Romantizmin temelinde, insan ruhunun bilinç yüzeyine henüz çıkmamış alanları yer alır. Tarihin ve tabiatın gizleri de romantik yazar ve şairleri özellikle çeken konulardır. Bilinçliyle bilinçsizi, düşünceyle tabiatı, dinle sanatı, bilimle şiiri, hayatla ölümü bir bütün olarak görmek, onların idealiydi. Novalis'in deyişiyle *"Dünya romantize edilmeli"*ydi. *"Böylece en eski anlama ulaşır"*dı. "Romantize etmek"le neyi kastettiğini ise şöyle ifade eder Novalis: *"... sınırlı olana sınırsız bir görünüm vermekle onu romantize etmiş olurum."* Romantik düşünceyi sürekli uğraştıran kavram, sınırsızlık, sonsuzluk kavramıydı: Zamanda ve mekânda sınırsızlık, sonsuzluk. Uzaklara açılmak, sınırları aşmak, bilinmeze doğru yol almak ideali, Novalis'in "mavi çiçek" motifinde simgesini bulmuştur. İtalya, Şark dünyası, yeraltı hazineleri bu yolculuğun hedefleriydi. Öte yandan dinde, reforma uğramamış bir Hıristiyanlık, yani Katoliklik romantiklerin ideallerine uygun düşüyordu.

Romantizm akımı Orta, Batı ve kısmen de Kuzey Avrupa'yı etkisi altına almış, Güney ve Doğu Avrupa'ya pek hitap etmemiştir. İngiltere'de S. T. Coleridge (1772–1834), W. Wordsworth (1770–1850), R. Southey (1774–1843), W. Scott (1771–1832), P. B. Shelley (1792–1822), J. Keats (1795–1821) ve Lord Byron (1788–1824) önde gelen romantiklerdir. Fransa'da Romantizmi tanıtan *De l'Allemagne* kitabıyla Madame de Stäel (1766–1817) olmuştur. F. R. de Chateaubriand (1768–1848), B. Constant (1764–1830) öteki isimlerdir. Romantizm akımının Rusya'daki temsilcileri ise A. Puşkin (1795–1842) ve M. Lermontov'dur (1814–1841).

Alman Romantizmi, Avrupa edebiyatlarında etkisi uzun sürmüş bir akımdır. Bu nedenle edebiyat akımları arasında Alman Romantizmi hakkında daha ayrıntılı bilgi vermenin yararlı olacağını düşünüyorum.

Alman Romantizmi iki döneme ayrılır. *Die Ältere Romantik* veya *Frühromantik* adıyla anılan ilk safha, *Die Jüngere Romantik, Die Hochromantik* veya *Spätromantik* denilen ikinci safha. Bunlardan ilki Jena ve Berlin şehirlerinde geliştiği için Jenaer Romantik diye bilinir ve karakteristiği fikir yanının ağır basması ve bireyci (*intellektuel, individalistisch*) oluşudur. İkinci safhada ise fikir yanından çok sanat yanı üstün olan ve Heidelberg'de merkezileşen bir akım söz konusudur. Heidelberger Romantik adıyla da anılan bu safhanın başlıca özelliği *akıldışı* (*irrational*) güçlere dayalı ve *halka dönük* oluşudur

(*Volksromantik*). Brentano, Görres, Arnim ve Grimm Kardeşler Romantizmin bu özelliklerini temsil ederler. Ayrıca Napolyon'un Almanya'yı işgali sırasında Fransızlara karşı beliren milliyetçi duyguları esas alan bir milli romantizm de (*nationale Romantik*) vardır ki Kleist ve Arndt'da dile gelir. Fouqué ise Romantizmin şövalye ruhunu özellikle ortaya koymuştur. Din ve kiliseye önem veren Katolik–mistik bir romantizm ise daha çok 1815 dolaylarında olmuştur.

Romantizmin kendinden önceki akımlarla ilişkisi konusunda edebiyat tarihçileri farklı görüşteler. Mesela Hermann August Korff, Romantizmle Aydınlanma akımlarını tam karşıtlık içinde ele alırken Fritz Strich, Romantizmi Klasisizmin karşı kutbu olarak görür. Romantizmin *Sturm und Drang* akımı ile ilişkisi konusunda ise görüşler birbirine yakın. *Sturm und Drang*'ın Romantizmi hazırlayıcı fonksiyonuna birçok edebiyat tarihçisi inanıyor. *Sturm und Drang* akımı tabiata, hayal gücüne, duygulara, dehâya, akıldışı güçlere, bireyciliğe doğru attığı adımlarla akılcı *Aufklärung*'un sertliğini kırmıştır. Herder'in ve *Sturm und Drang* akımının doğrultusunda Romatizm, tipik Alman akımı niteliğindedir. Klasiğin dünya vatandaşlığı idealine karşın Romantizmde bir Alman Rönesansından söz edilir. Alman halkının tarih, dil, edebiyat din ve sanat alanlarındaki milli değerlerine dönüş kendini göstermektedir. Bu yönüyle *Sturm und Drang*, Romantizmin hazırlayıcısı olmuştur. *Sturm und Drang* akımının etkileyici yabancı düşünür ve yazarı Jean Jacques Rousseau ve Fransız İhtilali'nin öteki hazırlayıcıları Alman Romantizminde etkilerini sürdürmüşlerdir. Genellikle Fransız İhtilali Almanya'da önce heyecanla karşılanmış, Kant, Jean Paul, Hölderlin, Beethoven, Görres hayranlıklarını gizlememişlerdir. Fakat sonra ihtilalin beklenen ilkeleri getirmediği gibi, yeni bir istibdata yol açtığını görünce hayal kırıklığı ve şüphe kendini göstermiştir. Dolayısıyla ihtilali hazırlayan akılcı akımlara karşı bir düşmanlık, bu devrin karakteristiği olmuştur. Aydınlanma öncesine, özellikle Ortaçağa karşı sempati bilinçli bir hal almıştır.

Romantizmin tanımını vermede de edebiyat tarihçileri oldukça temkinli davranmakta, onun kesin bir tanımını yapmaktan çekinmektedirler. Mesela Julius Petersen, Romantizmin ruhunun belli bir kalıpla ifade edilmeye elverişli olmadığını ileri sürer, zira Romantizmin başlıca özelliği *sonsuz bir oluşum*'dur. Nicolai Hartmann'a göre ise Romantizm *kendine özgü bir hayat tarzıdır (Eine Lebensbestimmung eigener Art)* ve tanımlama güçlüğü de buna dayanır. Richarda Huch, romantik şairlerden Ludwig Tieck'i

benliğinde romantik unsurları en karakteristik biçimde toplayan Romantizmin tipik bir temsilcisi olarak nitelendirirken aşırı hassasiyet, gönlü genç olmak, beceriksizlik, huzursuzluk, arkadaş arama tutkusu, yaşantıya realiteden daha fazla önem verme, düşüncelere dalma eğilimi gibi, Tieck'in kişisel özelliklerini romantik yaratılışın karakteristik özellikleri olarak belirler. Paul Kluckhohn, *Das Ideengut der deutschen Romantik* adlı eserinde Romantizmin hayat, tabiat, insan, dostluk, aşk, evlilik, devlet, vatan, halk, tarih, din, sanat ve edebiyat konularındaki görüşlerini araştırarak şu noktaları vurgular: Romantiklere göre hayat, durgun değişmez bir şey değildir, sonsuz bir oluşumdur, sürekli değişmeler zinciridir. Felsefe de bir hayat felsefesi olmalı, hayatın anlamını, amacını verebilmelidir. *Hüzün* (Wehmut) ve *ironi* romantiklerin belli başlı hayat tutumudur. Hüzün, tatmin olmayan bir sonsuzluk özleminin belirtisi sayıldığı için *kutsal*'dır. Humor ise hüzünle hem akrabadır, hem de onun karşıt kutbudur. Humor sanatçının her şeyin, kendi eseri dahil her şeyin üstüne çıkarak kuşbakışı kazanmasını sağlar. Bu tutumda da karşıtların üstüne çıkıp sonsuza açılma eğilimi ifadesini bulur. Öte yandan karşıtlardan kurtulup ahenge ulaşma çabası, sentez ideali Romantizmin genel hayat anlayışıdır. Romantiklerin tabiat anlayışının da temeli budur. Tabiat incelemelerini felsefeyle birleştirmek, tabiata araştırıcının ruhuyla nüfuz etmek söz konusudur. Bu nedenle romantik tabiat felsefesi, aynı zamanda hayat felsefesidir. *Biosophie* terimi devrin zihniyetini yansıtmaktadır. İnsan da makrokosmos denen evrenin bir parçasıdır, onun ufak çapta örneği, bir mikrokosmosdur. Romantikler insanın vücut ve ruh gibi ya da duyusal ve düşüncel yanlar gibi, kesinlikle iki karşıt dünya halinde görülmesine şiddetle karşı çıkmışlardır. Artık vücutla ruhun birliği ve bütünlüğü söz konusudur. Bilinçaltı veya bilinçdışı, insan varlığının yön verici gücü olarak keşfedilmiştir. Rüyalar bu nedenle önem kazanmış, ihtiva ettikleri semboller sanatkârları ve düşünürleri uzun süre ilgilendirmiştir.

Duygu, düşünceden kat kat üstün tutulmuş, şiir ise duygunun ve insanın iç dünyasının biçimlenmesi olarak görülmüştür. Ölüm, şiire elverişli bir konu niteliği ile yeniden keşfedilmiş, insanın kendini bir çeşit aşması, değişimi, ruhun özgürlüğe kavuşması, bir anlamda yenilenmesi süreci olduğu gerekçesiyle hayatın yoğunlaşması şeklinde yorumlanmıştır. Novalis, ölüm konusuna karşı sanatkârca bir ilgi duyup onu şiirleştiren ilk şairdir. Klasisizmin insanlık anlayışından çok farklı olarak Romantizmin *insan*'ı yalnız bu dünyaya dönük değildir. Bu dünyaya olduğu kadar öbür

dünyaya bağlı olduğu ölçüde *tam insan* değerini kazanmıştır. Daha önceleri Hamann'da Aydınlanmaya karşı ifadesini bulan *tüm yönlü insan* ideali, Romantizmde de beğenilip benimsenmiştir. Kendi kendini yetiştirmek, bu nedenle bir erdem sayılmıştır. Romantik şair F. Schlegel'in deyişiyle *Tanrılaşmak, insan olmak ve kendini yetiştirmek anlamdaş kavramlardır.* Eğitim ideali, Goethe'de gerçekleştiği gibi, evrensel kültürdür. İhtisaslaşıp tek alanda sınırlı kalmak bu anlayışa aykırıdır.

Ahlakta ise ödev yerine şahsiyet önem kazanmıştır: *Sollensethik* (görev ahlakı) değil, *Seinsethik* (varoluş ahlakı). Romantizm, insan yalnızlığına karşıdır, beraberlikte, arkadaşlıkta insanı bütünleyici, geliştirici bir güç bulur. Romantik şairler sıkı arkadaşlıklarıyla bu görüşü bizzat uygulamışlar, yaratıcılıklarının bu sayede artığını sık sık itiraf etmişlerdir. Birbirlerine ilham kaynağı olmak, fikir vermek, destek olmak, yaratıcılığı karşılıklı artırmak, romantik şairlerin özel ve meslek hayatlarının temel ilkelerindendi. *Synenthusiasmus, Symphilosophie, Sympoesie* gibi, birlik ve beraberlik gösteren terimler romantiklerin bu anlayışlarını yansıtmaktadır. Dostluğa ve arkadaşlığa bu kadar önem veren Romantikler, aşkı ve evliliği arkadaşlıktan da üstün tutarlar. *Arkadaşlık, tekyanlı evliliktir, aşk ise tüm yönlü, evrensel dostluktur* (F. Schlegel). Bu görüş, 18. yüzyıla, özellikle Aydınlanma'ya ters düşer. Her alanda evrenselliğe ulaşmak isteyen romantikler *kadın*'da da hem duygu, hem de akıl yetileri gelişmiş *bağımsız kadın* (selbständige Weiblichkeit) ve yine akıl gibi duyguları da incelmiş *yumuşak erkek* (sanfte Männlichkeit) idealini benimsemişlerdir.

Romantikler, devlet konusunda da fikir sahibidirler. Devleti canlı bir yaratık, bir şahsiyet, bir makroanthropos olarak görmek romantik devlet anlayışıdır. Mesela Novalis bireyin devlete karşı beslediği duyguyu çıkar gözetmeyen bağlılığa, evlilik sadakatına benzetir. Novalis, Solger, Görres, Steffens ve daha birçok romantik, kralı devletin ruhu, vücut bulmuş devlet fikri ve halkın baştemsilcisi olarak saygıdeğer bulmuşlardır.

Yüzyılın önemli olayı Fransız İhtilali'ne karşı takındıkları tavır konusunda romantikler klasiklerle aynı noktadadır. Onlar da Fransız İhtilali'ni ve Almanya'daki devrim denemelerini ahlak nedeniyle reddediyorlardı. Bu demek değildir ki günün sosyal ve politik durumundan memnundular. Tam tersine romantikler toplum eleştirisinden geri kalmamışlardır. Ama sanatın, özellikle edebiyatın amacını kendi içinde görmekte, onu başka amaçlara araç etmemekte kararlıdırlar. Edebiyat hem yazarı açısından, hem de okuyucusu açısından güncel, toplumsal

ilişkilerden soyutlanmaktaydı. Sosyal ve politik çelişkiler sanat aracılığıyla çözümlenmek durumunda değildi; okuyucu ve yazar edebiyatta kendilerine gerçek hayatın vermediği bir dünya keşfetmişlerdi.

Romantiklerin bir başka özelliği de milliyetçi oluşlarıdır. Özellikle genç romantikler milli geçmişlerine eğmişlerdir. Jacob Grimm milliyeti dil birliği ile tanımlarken, milli ruhun da edebiyatta yaratıcı güç olarak kendini gösterdiğini ileri sürer. Romantiklerin bir belirgin özelliği de dine karşı duydukları ilgidir. Schleiermacher felsefesini doğrudan doğruya bir din felsefesi olarak geliştiririrken, Novalis Hıristiyanlığı ölümü aşma, aracılık ve sevgi olarak tanımlıyordu: *Tanrı sevgidir. Sevgi en yüce gerçektir, her şeyin temelidir.* Novalis'in ve genel olarak romantiklerin Tanrı ve dünya görüşünün esası, şöyle özetlenebilir: Evrenin ve hayatın temeli, kayıtsız şartsız var olan, ilk öz, her çeşit canlılığı bir bölünme, kendinden ayırıp bireyleşme şeklinde yaratmıştır ve en sonunda bunları yine özünde toplayacaktır. Romantikler, Panteizmi Hıristiyanlıkla bağdaştıran bir Tanrı görüşü benimsemişlerdir. Bu devrin din görüşü, insanın tabiatla olan ilişkisini, onun tabiatı değerlendirişini ve sanat yaşantısını belirlemiştir.

Sanat, romantiklerin hayat görüşlerini en yoğun şekliyle yansıttıkları alan olmuştur. Aydınlanma Devri'nde sanat, her şeyden önce bir araç ve bir akıl ürünüydü, tabiatın taklit edilerek yeniden ortaya konması demekti. Hayal gücünün payı son derece küçümseniyordu. Romantikler bu anlamda Aydınlanma'nın sanat anlayışına karşıdırlar. Onların klasiklerle bağdaşan yanı, sanata karşı duydukları saygı ve sanat eserlerini organik bir bütün olarak değerlendirme eğilimidir. Ama romantikler bütün bu önemli ortak özelliklere rağmen klasiklerde olduğu gibi bir klasik sanat anlayışı seçip ona boyun eğmeyi reddederler. Sanat, dilin yanında insanlığa yol gösteren *Tanrısal güç* (*Wackenroder*) olarak nitelendirilirken yine din gibi en yüce olanın, fani dünyada akıl almaz bir şekilde tecellisi (*Solger*) sayılıyordu. Sanatla dini ortak veya benzer tanımlamalarla ifade etmeye yönelişlerin başka örneklerini de vermek mümkün: Schleiermacher'e göre din, bir evren görüşü (*Anschauung des Universums*), Schelling'e göre sanat, sonsuzun görülüp fani olan şeyde ifade edilmesidir. F. Schlegel'e göre de sanat, sonsuzun tecellisidir. A. F. Bernhardi de onu evrenin görüşü (*Anschauung des Universums*) olarak tanımlar. Sanatın konusu, insanın içindeki sonsuza ulaşma özlemi yani Tanrı sevgisi olmalıdır (*Runge*). Bettina'ya göre ise sanat, insanın iç dünyasının gün ışığına çıkarılması demektir. Wackenroder ve Hoffmann da sanattan bunu beklediklerini açıklarken, müziği bu konuda

en elverişli alan olarak belirtirler: *Son derece mükemmel bir sanat eseri, başka ne özelliği olursa olsun, onu yaratan adamın içindeki en derin Tanrı sezgisinin biçim almış halidir. Yani her mükemmel sanat eserinde, evrenle olan en içten ilişkimizi iyice duyarız.* Runge'nin sözleri, dine dayandırılan romantik sanat anlatışının bir başka ifadesidir. Bu görüş, sanatkârın şahsiyetini ve değerini de yüceltmektedir. Şöyle ki sanatkâr, herhangi bir kabiliyetli kişi değildir artık: *Hayatın anlamını yalnızca sanatkâr tahmin edebilir.* Schelling'e göre sanat aynı zamanda felsefenin de edebi organı ve belgesidir, tabiatla aklın, zorunlulukla hürriyetin sentezidir.

Romantiklerin güzel anlayışına gelince: Schelling güzelliği şöyle tanımlıyor: *Ölümsüzlüğün sınırlı ifadesi.* A. W. Schlegel bu tanımı açıklayıcı tarzda şöyle der: *Güzel, sonsuz olanın sembolik ifadesidir.* Demek oluyor ki sanat eserinin görevi, sonsuz olanı, organik ve ölümlü olan bir şey içinde sembolik olarak dile getirmektir. Romantik sanat görüşünün bir başka ilginç yanı da resim, müzik, edebiyat gibi sanat alanlarını birbirine yaklaştırmak, birleştirmek eğilimidir. Müzikle edebiyatın aslında tek sanat olduğu sık sık ileri sürülmüştür.

Keza edebiyatta da türlerin birbirine yaklaştırılması eğilimi fark edilir. Romanların ve masalların lirik unsurlar taşıması F. Schlegel'in, *Roman denince hikâye, şiir ve öteki türlerin karışımından başka bir şey tasavvur edemem*, deyişi gibi. *Synästhesie* denilen bu sanatlar ve türler arası yakınlaşmada *renkleri işitmek* (Farbenhören), *sesleri görmek* (Tönesehen) gibi, farklı duyuların karışımı söz konusudur. Bütüncül sanat eseri (*Gesamtkunstwerk*) fikri ise bu görüşün bir başka belirtisidir. A. W. Schlegel'in romantik edebiyat tanımı ilerlemeye ve evrenselliğe dayanır: *Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie* (Romantik edebiyat devingen, evrensel bir edebiyattır.). Schlegel, "*universal*" kavramıyla hem biçim hem de konuyu kastetmektedir. Romantik edebiyat hem üslup ve türleri birleştirecek, hem de en yüksek sanat sisteminden en basit iç çekişe kadar her türlü konuyu işleyebilecektir. Schlegel, klasiklerin edebiyatıyla kendilerininkini karşılaştırırken şöyle der: *Eskilerin şiiri, sahip olmanın şiiriydi, bizimki özlemin şiiri. O, şimdiki zamanın zemininde sapasağlam ayakta dururdu, bu ise hatırayla sezgi arasında gelip gidiyor* .

Alman Romantizminin üç büyük filozofu vardır: Ahlak idealizimin filozofu Johann Gottlieb Fichte (1762–1814), tabiat filozofu F. Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) ve dini real idealizm filozofu Ernst Daniel Schleiermacher (1768– 1839).

Fichte'nin başlıca eserleri, *Grundlage der Gesammten Wissenschaftslehre, System der Sittenlehre, Grundlagen des Gegenwärtigen Zeitalters, Reden an die Deutsche Nation* adını taşır. Fichte'nin felsefesine Ich–Philosophie denir çünkü görüşlerini ben ile ben olmayan esasına dayandırır. Fichte, Kant'ın felsefesinden hareket eder, insanın ahlaki varlık oluşundan yola çıkar. Ben'in niteliği, faaliyettir; bu, tanımda teorik iradede de pratik olarak kendini gösterir. Ben'in ilk işi kendini anlatması, kendisi olmayanı ayırt etmesidir. *Ben* (Tez), fikir, yani tanıyan ve isteyen özne olarak *ben olmayanı* (Nicht–Ich), yani tabiatı bir tanıma ve isteme nesnesi olarak bilir. Tabiat, özne için bir sınırlama ve engel meydana getirir, ama bunun aşılması gerekir. Bu aşma olayı bir başarıdır, fakat ardından hiçbir şekilde duraklama gelmemeli, yeni bir mücadele başlamalı, aşmalar birbirini ebedi olarak izlemelidir. *Kötü* denen şey, Fichte'ye göre, işte ulaşılan başarıdan sonraki duraklamadır. Erek, *ben ile ben olmayan arasındaki sentez*'dir ki, bu da mutlak ben'de yani eksiksiz bilgi ve kusursuz ahlaklılıkta veya sonsuzlukta yer alır. Böylece Fichte, hayatın sonsuz anlamını bir ereği, yani ahlaki özgürlüğü gerçekleştirmek uğruna durmadan çalışmakta bulur. Fichte'nin daha sonraki felsefesinde *mutlak ben* Tanrı'yla eşanlamlı olarak kullanılmıştır.

Tipik bir romantik düşünür olan Schelling'in felsefesinde Romantizmin bir ilkesi kutupluluk (*Polarität*) göze çarpar. Beden–ruh, özgürlük–zorunluluk, ideal–gerçek gibi devrin popüler karşıt kavramları Schelling'i bütün varlığıyla sarmıştır: Sistemi, senteze ulaşma çabasının belirtilerini taşır. Schelling tabiatta anorganik yaratıklarda başlayıp canlılarda devam eden ve bilinci olan insanda doruğuna ulaşan bir gelişim görür: *Die Natur ist der werdende Geist* diyen filozof, tabiatta sürekli bir oluşum görmektedir. Tabiat büyük bir organizmadır ve parçalarının görevi hayat ve bilinç yaratmaktır yani aslında bilinçli ve doğal dünya özdeştir. Tabiatın özü, karşıt güçlerin bir arada etkisidir. Romantik edebiyatı düşünce ve teorik yazılarıyla etkileyenlerden bir başkası da Schelling'in öğrencisi Gotthif Heinrich Schubert'dir. *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Tabiat Biliminin Gece Yüzü üzerine Görüşler) (1808) adlı eseri çok ünlüdür.

Romantizmin din felsefesinin yaratıcısı Schleiermacher'e gelince: Başlıca eserleri *Reden über Religion an die Gebildeten Unter Ihren Verächtern* ve *Monologe* adını taşıyan filozofun felsefi tutumu, Schelling'inki gibi romantik dünya anlayışı ile belirlenmiştir. Onun da her

şeyden önce aradığı, sentezdir ve bir yandan Kant'a, idealizme öte yandan da Spinoza'nın realizmine dayanır. Scheleiermacher'e göre Tanrı, düşüncesiyle varlığın özdeşliğidir, mutlak hakikattir ve eğer öğrenme merakımızın bir anlamı olacaksa ona inanmaya mecburuz. Fakat Tanrı hiçbir zaman kavranamadığı için, bizim öğrenme merakımız da sonsuz bir ereğe yönelmiş edebi bir uğraşmadır. Tanrı yalnız *duyguyla* kavranabilir; bu dünyanın mutlak temeli olan kuvvete *kayıtsız şartsız bağlı olma* duygusudur. İnsan kendinin birey olarak bilincine vardığı ölçüde, evrene bağımlı oluşunu hisseder. Schleiermacher'in ahlak öğretisi, estetik bir ton taşır. En yüksek ahlak hedefi, tabiat ile ruhun, gerçek ile idealin son birliğine yani Tanrıya yaklaşmaktır. Bu hedefe yönelen davranışların kanunu, ödevlerdir, harekete geçiren güç ise erdemdir.

Bu dünya görüşü ve bu değerler sistemi içinde gelişen romantik edebiyatın en çok tutulan türü nazımdır. Romantik şiir anlayışının gereği müziğe ve resme bir arada yer veren bu nazım, özellikle sıfatların çağrışım uyandırma niteliklerinden ve kelimelerin tınlama özelliklerinden faydalanmıştır. Çevredeki eşyalar hakkında düşünce ve hayale dalmak, sezgiler, özlem ve rüyalar hakkında düşüncelere ve hayale dalmak, gurup ve şafak vaktine karşı duyulan aşırı hayranlık şiirin başlıca konularıydı. Romantik şairler bu konuları eğretilemelerle, belli işaret ve biçimlerin büyüleyici gücüyle dile getirmişler, zengin mecazlı bir şiir dili yaratmışlardır.

Şiirin yanı sıra bu akımda çok sevilen bir tür de masaldır. Hayal gücüne sonsuz imkânlar sağlayan bu tür, *Kunstmärchen* (sanatlı, yazarı belli masal) adı altında romantik yazarlar tarafından sık sık ele alınmıştır. Örneğini Wieland'ın ve Goethe'nin masallarından alan romantik masal yazarlarının başında Tieck, Brentano ve E. T. A. Hoffmann gelir. Roman türü de romantikler tarafından çok tutulmuştur. Hikâye, masal, özdeyiş, diyalog, şiir gibi, çeşitli türlere yer veren geniş bir anlatım alanı olarak görülen roman, bu devirde *Poesie und Poesie der Poesie* (edebiyatın edebiyatı) gözüyle görülmüş ve bu anlamda özel bir ilgi bulmuştur. Schlegel ve Novalis'in öncülüğünü yaptığı özdeyişler de Romantizmin sevilen türlerindendir. Kısalığı, veciz oluşu, içinde taşıdığı bilgeliği dolayısıyla özdeyiş, bir çeşit şifre, derin anlamlı ifade olarak Romantizmin ruhuna elverişli geliyordu.

Romantizm, Almanya'da üniversite şehri Jena'da bir grup genç şair ve düşünürün, kendilerinden önceki kuşağın sanat ve düşünce dünyasına başkaldırmasıyla başlar. *Athenäum* dergisini kendi eleştirileri için organ

olarak kullanıp Aydınlanma'ya, Lessing'e, Wieland'a, Schiller'e ve Kant'a şiddetli çıkışlarda bulundular. Friedrich Schlegel yeni ekolün programını yaptı: Hayal gücüne çekilen setleri yıkmak, edebi türlerin kesin sınırlarla birbirinden ayrılmasını önlemek, hayatı sanat sayesinde şiirselleştirmek, kısacası akla, klasik görüş açısına sığmayan her şeye doğru bakışlarını çevirmek.

Schlegel kardeşler Romantizmin etki alanını genişleten iki önemli şahsiyettir. Friedrich Schlegel (1767–1845), Avrupa edebiyat tarihi konusunda ilk defa takrirler vermiştir. Yunan mitolojisi hakkında incelemeler yayınlamış, felsefi sistemlerin eleştirilerini yapmıştır. Keza eski Hintçeyle, Sanskritçe ile ilk ilgilenen odur. Kardeşi Wilhelm Schlegel de Shakespeare'i Almancaya çevirmiş ve Alman fikir ve sanat hayatı hakkında Fransız Edebiyatçı Madam de Stäel'e bilgi vermiştir. Böylece Alman edebiyatının Avrupa'ya tanıtılmasında büyük payı olmuştur.

6. REALİZM (GERÇEKÇİLİK)

Akım olarak Realizm hemen hemen bütün Avrupa edebiyatlarında 1830 ile 1880 arası elli yılı kapsar. Başlangıcı, Romantizmin sonlarına ulaşmasının ardından olmuştur, bitişi de sanat görüşlerindeki Natüralizmle son bulan aşırılaşmadır. Realizmin temelinde, gerçeklik anlayışında, sanatın görevleri konusunda Hümanizm, Klasisizm ve Romantizmin görüşleriyle hiç uyuşmayan bir anlayış vardır. Realistlere göre sanat, insan hayatının, titiz bir gözlem ve dakik bir analize dayalı hakiki bir tablosunu sunmalıydı. Bunun biçimsel göstergeleri, gerçekçi bir tıpatıplık gösteren tasvirler, net çevre ve kişi betimlemeleridir.

Realizm, önce bir felsefe kavramıydı, sonra ona bağlı olarak edebiyat bilimi ve sanat tarihi, hatta tarih ve diğer bilimlerde kullanılır oldu. Bir bilim kavramı olarak Realizm, duyularla algılanabilir gerçekliği esas alan bir düşünsel tutumdur, yani idealizmin karşıtıdır. Edebiyatta bir akımın adı olmanın ötesinde bir de genel üslup özelliğidir. “Realist üslup” denince kastedilen, var olan gerçekleri ve ilişkileri gerçeğe sadık bir şekilde işlemeyi amaç edinen bir tutumdur. Karşıtı olduğu idealist üslupta ise nesneleri ya idealize ederek muğlaklaştırmaktan ya da daha başından akıldışı konuları seçmekten söz edilebilir. Realist üslup her dönemde çeşitli yazarların farklı çağlarında kendini gösterebilir. Mesela Euripides’in trajedileri, Aristophanes’in komedileri, geç Roma edebiyatı, hatta geç Ortaçağ fabları, Boccaccio’nun novelleri, hicivler realist üslup örnekleridir. Keza 17. yüzyılda Grimmelshausen’in ayrıntılı tıpatıp günlük hayat tabloları, 18. yüzyılda Fielding’in ve Richardson’un “içsel gerçeklik” tasvirleri... Schiller, *Über Naive und Sentimentalische Dichtung* (1795–96) (Doğalcı ve Düşünselci Edebiyat Üzerine) başlıklı yazısında Realizme bir üslup çeşidi olarak değinmiştir.

Bir edebiyat akımı niteliğiyle Realizmin kuram ve uygulamasında Fransa öncüdür. Sert bir toplum eleştirisi ve burjuva karşıtı tutumu Fransız Realizmi’nin en belirgin özellikleridir. *Madame Bovary* (1857) romanıyla G. Flaubert, *Le Rouge et Le Noir* (1830) (Kırmızı ve Siyah) romanıyla Stendhal, *La Comédie Humaine* (1829–54) romanlar dizisi ile H. de Balzac ve Goncourt Kardeşler, Realizmin klasiklerini yaratmışlardır. J. Champfleury ise *Le Réalizme* (1857) başlıklı yazılarıyla Realizmin üslup ve akım özelliklerini tespit etmiştir.

Alman edebiyatında Büchner, Grabbe, Immermann, Droste–Hülshoff, H. Heine gibi yazar ve şairleriyle Junges Deutschland ve Vormärz ekolleri Realizmin öncüleri sayılır. Ancak 1848 Devrimi'nden sonra Almanya'da Realizm belli bir akım olmuştur. Realizmin Alman çeşitlemesi olarak O. Ludwig, *Poetischer Realismus* (şiirsel gerçekçilik) terimini yerleştirmiştir. "Şiirsel gerçekçiliğin" Fransız Realizmi'nden farkı, toplum eleştirisinde çok daha hafif kalışıdır, gerçekliği bir türlü titiz yansıtma çabasına rağmen "şiirsel" bir törpüden geçirmesi, çirkinlik gibi aşırı yanları budamasıdır, keza anlatım açısının öznelliğidir. Anlatım tarzında çoğu zaman mesafeli bir mizah tonu vardır. Şiirsel gerçekçilik, Keller'in *Der Grüne Heinrich*'i (Yeşil Heinrich, 1854–1855) Stifter'in *Der Nachsommer*'i (Pastırma Yazı, 1857) gibi önemli romanlar vermişse de kısa nesir türü olan "novel"de daha başarılı olmuştur. *Stifter Bunte Steine*" (Renkli Taşlar, 1853), Keller *Die Leute von Seldwyla* (Seldwyla Halkı, 1856–74), C. F. Meyer *Die Versuchung des Pescara* (Pescara'nın Sınanması, 1887), Th. Storm *Der Schimmelreiter* (Beyaz Atlı, 1888) novelleriyle bu dönemin ve bu türün kalıcı örneklerini vermişlerdir. Th. Mann ve Fontane (*Effi Briest* romanıyla) Realizmin burjuva gerçekçiliği (Bürgerlicher Realismus) sınıfına sokulmaktadır. "Bürgerlicher Realismus"dan 20. yüzyılda eleştirel gerçekçilik "Kritischer Realismus" çıkmıştır ki en önemli üç temsilcisi A. Döblin, L. Feuchtwanger, Heinrich Mann'dır. Dramda Hebbel Alman Realizminin odak yazarıdır. Şiirde Storm ve Meyer, Realizmin temsilcisi olarak bilinirler. (Alman realistleri hakkında geniş bilgi için Yeni Alman Edebiyatı Tarihi kitabıma bakılabilir.)

Fransa ve Almanya'nın dışında Avrupa'da Realizmin temsilcilerine gelince: İngiltere'de C. Dickens, W. M. Thackeray, Rusya'da I. S. Turgenyev, F. M. Dostoyevski, L. N. Tolstoy ve Amerika'da sembolist realist olarak adlandırılan 19. yüzyıl edebiyatı (H. Melville, N. Hawthorne) başlıca isimlerdir.

7. NatÜralİzm (DoĞalcIlIk)

Avrupa edebiyatında 1870–1900 arası etkinliğini sürdürmüş olan Natüralizm akımı, "tabiat"ın, yani duyularla algılanabilir gerçekliğin tıpatıp yansıtılmasını estetik ilke edinmiştir. Endüstrileşme sürecinde ortaya çıkan ekonomik ve ahlaki bunalım, büyük şehirlerin hali, burjuvanın eleştirilmesi (burjuvanın ahlak konusunda çifte standardı, endüstri toplumunun sorunlara

karşı ilgisizliği) Natüralizmin odak konularıydı. Sosyal devrimcilik birçok natüralist yazarın baş özelliğiydi.

Natüralizmin kökleri, düşünce tarihi açısından Realizm içinde yer alır, ama onu aşar, çünkü tabiatı “şiirsel”leştirmez, olduğu gibi yansıtmayı amaçlar. Tabiatın, natüralistler için hiçbir düşünsel arka planı yoktur. Natüralizmin temelinde deneysel tabiat bilimlerinin verileri ve buna dayanan pozitivizm felsefesi, keza Bernard’ın fizyolojisi, Darwin’in evrim kuramı ve maddeci görüşle değerlendirilmiş kalıtım yasaları (Buna göre insan, biyolojik süreç zincirinin bir halkasıdır), H. Taine’nin çevre anlayışı vardır. Buna göre insan, kalıtım ve çevre koşullarıyla belirlenmiş bir yaratıktır. Natüralizme zemin hazırlayanlar arasında K. Marx ve F. Engels’in sosyal problemler konusunda edebi tartışmaları da yer alır. Bu öğretilerden sonuçlar çıkaran ve edebiyat kuramı yapan, Goncourt Kardeşler olmuştur.

Avrupa Natüralizminin asıl programcısı ve tartışmasız başı, E. Zola’dır (1840–1902). Doğalcı estetiği *Le roman expérimental’da* (Deneysel Roman, 1880) sanatı, tabiat bilimi metotlarıyla edebi bir deney olarak tanımlar. Bu deney, belirlenmiş insan varlığının nedensel ilişkilerini eksiksiz kanıtlamak zorundaydı. Yazarın keyfine bırakılan şey, yalnızca konunun seçimi ve düzenleme ilkeleriydi. Zola, H. Taine’nin felsefesi ve sanat kavramıyla, keza Darwin’in kalıtım kuramına dayalı tıp incelemeleriyle oluşturduğu metodunu Balzac’tan farklı olarak “Natüralizm” diye adlandırmıştır. Zola’nın deneysel roman kuramına göre romancı, bir biliminsanı, bir tabip gibi, tam bir objektiflik içinde, bireyin kalıtımla geçen hastalık ya da eğilimlerinin toplum organizması içindeki görüntülerini araştırıp dile getirmekle yasa koyuculara, siyasilere yardımcı olmalıydı. *Deneysel Roman* başlıklı bu ünlü yazısında Emile Zola şöyle der:

“Bütün mesele, olguları doğadan almak, arkasından da bu olguların nasıl işlendiğini incelemekten ibaret; ama bunu yaparken de olguların doğa yasalarından uzaklaşmaksızın, çeşitli çevrelerde ve çeşitli koşullar içinde ne gibi değişikliklere uğradıklarını incelemek gerek. İşin sonunda, insan üzerinde, bir yandan bir kişi olan insan, öte yandan da toplumun bir üyesi olan insan üzerinde bilimsel bir bilgi edinmek var.

Bu konuda, kimyadaki hatta fizyolojideki kadar kesin bir dille konuşmanın olanaksız olduğunu biliyorum. Tutkuları bölümlere ayıracak ve onları çözümlemek olanağını bize verecek ayraçların neler olduğunu henüz bilmiyoruz. [...] Deneysel romancı eğer bilimlerin en karanlığında, en

karışığında henüz el yordamı ile ilerliyorsa, bu sözü geçen bilimin var olmasına engel olamaz. Bugünkü anlamıyla natüralist romanın gerçek bir deney olduğundan şüphe edemeyiz; gözlemden yaralanarak romancının insan üzerinde yaptığı gerçek bir deney.”

Yazarı ahlak alanında yardıma çağıran, biliminsanı gibi ilerlemeye katkısını bekleyen bu teori, Zola’yı sanat=bilim gibi yanlış bir inanca sürüklemiştir. Biyolojik–determinist bakış açısıyla konularını hastalarla, istisnaî durumlarla sınırlamakla yetinmiştir. Öte yandan sanatçıdan bilimsel donanım beklemesi, sanatın toplumsal yanını öne çıkarması bir bakıma olumlu olarak nitelenebilir. Zola’nın deneysel roman kuramı, Natüralizmin manifestosu olarak sayılmıştır. *“Sanat, bir mizaç açısından görülmüş bir tabiat parçası”* demekti. Zola, bu programı 20 ciltlik roman dizisi *Les Rougon–Macquart*’da (1871–93) gerçekleştirir. Fransız edebiyatında Zola’nın yanında G. de Maupassant’ın novelleri, H. Becque’in dramları Natüralizmin zirveleri olarak anılır.

Benzer bir gelişim, 1870’lerden başlayarak İskandinav ülkelerinde görülür. Burada H. Ibsen’in toplum eleştirisi esaslı dramları, mesela *Samfundets Stotter* (Toplumun Payandaları), *Et Dukkehjem* (Nora), A. Strindberg’in nesir ve tiyatro eserleri ortaya çıkar. Rusya’dan da benzer hamleler gelir: F. M. Dostoyevski ve L. N. Tolstoy (özellikle köy dramı *Vlast tme* (1886, Karanlığın Gücü) akımın üstadlarıdır. Alman Natüralizmi önce tamamıyla Zola’nın etkisindeyken 1887’den itibaren Ibsen, Tolstoy ve Dostoyevski çizgisine girer. İlk dönem (1880–1886) ilke tartışmalarıyla biçimlenirken Münih çevresi (G. Conrad, D. von Liliencron, O. E. Hartleben) ve Berlin çevresi (Friedrichshagen Şairleri) yeni edebiyat zihniyeti, eskinin şiddetle reddine dayanıyordu. Önemli dergiler, Hart Kardeşlerin “Kritische Waffengänge”si (1882–84), M. C. Conrad’ın “Die Gesellschaft”ıdır (1885–1902). İlke yazıları Berlinli Durch’da, *Bölsche’nin Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (Şiirin Tabiat Bilimsel Temelleri, 1887) ve A. Holz’un *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze* (Sanat, Niteliği ve Yasaları, 1891) başlığıyla yayımlandı. A. Holz bu yazısında ilk olarak yeni bir natüralist anlatım tekniği geliştirir: Bir olayı, oluşumuna zaman bakımından denk düşen titiz bir anlatımla fotoğraf netliğinde, saniye üslubuyla (Sekundenstil) işlemek. Holz, özgür yaratıcılığı, kurmacayı, konuyu seçip düzenlemeyi kabul etmiyordu. Zola’yı aşan bu tutarlı doğalcılığı (*konsequenter Naturalismus*) şöyle dile getirir:

“Sanat, yeniden tabiat olma çabası içindedir. İçinde bulunduğu yeniden üretme (reproduktion) şartları ve bu şartların kullanılması ölçüsünde tabiat olur.”

Alman Natüralizminin asıl dönemi (1886–1895), G. Hauptmann’ın (1862–1946) tiyatro eserleriyle gerçekleşir. Hauptmann, Zola’dan çevre tasvirlerinde toplumsal ve ruhsal mekanizmaların ortaya çıkarılmasında, A. Holz’dan mini tasvir tekniğinde, Ibsen’den analitik dram yapısında yararlanarak etkili sosyal dramlar yaratmıştır. Alman natüralist dramı Avrupa çapında önem kazanmıştır, ama nesir alanında Fransız ve Rus eserlerinin gerisinde kalmıştır. J. Schlaf ve A. Holz’un nesir eskizleri, Hauptmann’ın noveli *Bahnwärter Thiel* (Hat bekçisi Thiel, 1892) bir dereceye kadar anılmaya değer örneklerdir. Şiirde geleneksel çizgi devam etmiş, yalnız A. Holz *Phantasus* (1898–1899) başlıklı iki şiir kitapçığıyla yeni yollar denemiştir. (Alman natüralistleri hakkında geniş bilgi için “Yeni Alman Edebiyatı Tarihi” kitabımın ilgili bölümüne [s. 415–445], bakılabilir.)

Natüralizm, 1895’den sonra hızını kaybeder ama yeni konu çeşitleri, yeni dram kurgusu ve betimleyici işleme araçlarının netleştirilmesi, konuşma dilinin ve ağızların edebiyat dokusunda değerlendirilişiyle etkisini hissettirmeye daha uzun süre devam eder.

8. EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)

Adını Fransızcada izlenim anlamına gelen "*impressione*"dan alan bu edebiyat akımı, aslında 1870 sonunda Fransa'da oluşan bir resim çizgisine karşı çıkıştır. Kavram daha sonra 1890–1910 yılları arasında edebiyattaki benzer tepki akımı için kullanılmıştır. Söz konusu tepki ise Natüralizme yönelmiştir. Empresyonizmde önem kazanan, duyusal ve öznel izlenimdir. Bu izlenim, eşsiz bir andır ve son derece net ve etkileyici bir tarzda dile getirilmek durumundadır. Öznel ve kavranabilir çözümlemelere elverişsiz olan duygunun yalnızlaştırılışı, somut bütünlüğün çözülüp bir dizi tepkilere, artık ancak ruh hallerinde algılanabilir bir dünyanın maddilikten uzaklaştırılmasına sebep oluyordu. Empresyonist eserlerde dış olayların gerilemesinden söz edilebilir. Keza tabiatı taklit seslerine de pek rastlanmaz. Kısa ve yoğun edebiyat türlerine rağbet vardır: Eskiz, novel, ilerki yıllarda ancak pek uzun olmayan romanlar, tek perdelik nazım oyunlar. Empresyonizmin güçlü olduğu alan, şiirdir.

Fransa'da C. Baudelaire (1821–1867), P. Verlaine (1844– 1896), Goncourt Kardeşler akımın öncüleri sayılır. Esas temsilciler A. France (1844–1924), M. Proust'tur (1871–1922). Fransa'dan bütün Avrupa'ya yayılan Empresyonizmi Belçika'da M. Maeterlinck (1862–1949), İtalya'da G. D'Annunzio (1863–1938), İngiltere'de O. Wilde (1854–1900), Danimarka'da J. P. Jacobsen (1929), H. Bang, Norveç'de K. Hamsun (1859–1952), Rusya'da A. P. Çehov (1860–1904), Almanya'da şiirde D. von Liliencron (1844–1909), M. Dauthendey (1867–1918), R. Dehmel (1863–1920), genç Rilke (1875–1926), genç H. von Hofmannsthal (1874–1929), tiyatroda H. von Hofmannsthal, A. Schnitzler (1862–1931), O. E. Hartleben (1864–1905), romanda E. Keyserling (1855–1918), R. Beer–Hofmann (1866–1945), eskizde P. Altenberg (1859–1919) temsil eder. (Alman empresyonist yazarları hakkında geniş bilgi için "Çağdaş Alman Edebiyatı" başlıklı kitabımın ilgili bölümüne bakılabilir.)

9. Ekspresyonİzm (DIŞavurumculuk)

Ekspresyonizm adı, Latincede ifade etmek anlamına gelen "expressio" kelimesinden türetilmiştir ve önce plastik sanatlarda, sonra müzikte daha sonra da edebiyatta, 1920'lerde yeni "anlatım sanatı"nın çeşitli akımları için ortak bir ad olarak kullanılmıştır. Ekspresyonist akımların ortak yanı, daha

önceki akımlara karşı oluşlarıdır, yaşattıkları yeni bir “hayat hissi”dir (*Lebensgefühl*). Gittikçe hayatı egemenliğine alan makineleşme yüzünden, düşüncenin, sanatın tehdit altında olmasından endişelenme, toplumsal bir felakete doğru ilerleme konusunda bir önsezi, bu yeni “hayat hissi”nin bileşenleridir.

Ekspresyonizmin ilk ürünleri (1910–1914) şiir alanındadır. Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesi, birçok ekspresyonist şairin ölümüne sebep olduğu için önemli bir kesinti yaratmıştır. Sonraki yıllarda politik ve toplumsal angajman artarak sürmüş ve ön plana geçmiştir. Savaştan nefret eden ekspresyonistler, yeni bir insanlık, yeni bir dünya özlemi içindeydiler ve bunu dışa vurmakla görevli hissediyorlardı edebiyatı. Şiirde, tiyatroda siyasal güdümlülük besbelliydi.

G. Benn’e (1886–1956) göre bu akımın şiiri *“bir çeşit isyandı: Kendinden geçercesine, nefret dolu, yeni insanlık özlemi içinde, altüst edilmiş bir dille dünyayı altüst etmek amacıyla isyan.”*

Ekspresyonizmin demirbaş konuları, zavallılaştırılmış insan, ruhsal ve bedensel zavallılık, yalnızlık, boşluk, insan varlığının amaçsızlığı, çöküş, çürüme, matem, melankoli, tehdit altındaki çevre, büyük şehir iblisi, savaşın yıkıcılığıydı. Dinsel konular daha çok Yahudi asıllı şairlerce ele alınıyordu. Ekspresyonizmin coşkusu, sonunda Dadaizm akımını ortaya çıkardı. Ekspresyonist şiirlerden oluşma ünlü bir antoloji K. Pinthus’un yayınladığı *Menschheitsdämmerung*’dır (İnsanlığın Alacakaranlığı).

Nesir türünde bu akım daha çok kısa anlatılara rağbet göstermiştir. A. Ehrenstein (1886–1950), A. Döblin (1878– 1957), G. Heym (1887–1912), Birinci Dünya Savaşı başlarında kısa anlatılarla ortaya çıkmış, savaş sırasında ise nesir daha çok ön plana geçmiştir: C. Sternheim (1878–1942), K. Edschmid (1890–1966), G. Benn (1886–1956) ve F. Kafka’nın (1883–1923) ürünleriyle. Kafka’nın eserleri, odak motifleri yalnızlık, insan varlığındaki boşluk, topluma teslimiyet ve bilinçaltı ile öteki ekspresyonistleri etkilemiş olsa da eserlerinin çoğu bu akıma dahil edilmemektedir.

Ekspresyonizmin ikinci yarısı (1915 sonrası) tiyatronun önem kazanmasıyla kendini belli eder. Önemli temsilciler, G. Kaiser (1878–1945), C. Sternheim (1878–1942), R. J. Sorge (1892–1916), W. Hasenclever (1890–1940), E. Toller (1893–1939), F. von Unruh (1885–1970) ve genç B. Brecht’tir (1898–1956). Belli başlı konular, toplum eleştirisi, aile ve devlet otoritesine başkaldırı, “yeni insan”ın yetişmesine

çağrı ve dini motiflerdi. Geleneksel dram kurgusunun bozulup gevşek bir şekilde bir araya getirilen sahneler ya da koro–oratoryo ses oyunları, uzun monologlar, lirik övgüsel aryalar, dans, pantomim gibi öğeler ekspresyonist tiyatronun tanıtıcı özellikleridir. İçsel yaşantıyı görünür hale getirmek için soyut sahne düzenlemeleri, klasik kostümler kullanılıyordu. Kişiler tipleştiriliyor, düşüncelerin alegorik temsilcileri haline getiriliyordu.

Ekspresyonizmde edebiyat dergilerinin adları da bu akımı ele verir niteliktedir. Mesela “Der Sturm” (1910–1932) (Fırtına), “Die Aktion” (1911–1932), “Das neue Pathos” (1913– 1919) (Yeni Coşku), “Revolution” (1913) (İhtilal).

10. FÜTÜRİZM

20. yüzyılın başlarında İtalya'da başlayan devrimci bir edebiyat akımıdır Fütürizm. Adını Latincedeki "futurum"dan (gelecek zaman) almış, edebiyattan başka plastik sanatlar ve resimde de yenilikçi istekleriyle kendini ortaya koymuştur. Ekspresyonizmin daha radikal bir şekli olarak nitelenebilir. Geçmişle bağların kesinlikle koparılması, her türlü sanatsal, felsefi, hatta ahlaki ve toplumsal geleneğin yıkılması, fütüristlerin başlıca idealiydi. Entelektüalizme karşı oluşları, eyleme, saldırganlığa tutkunlukları, onları kısa sürede faşizme yaklaştırmıştır.

Plastik sanatlarda başlayan Fütürizm, F. T. Marinetti'nin (1878–1944) *Manifeste du futurisme* (Fütürizm Manifestosu) ile 1909 yılında ve *Manifesto tecnico della letteratura futurista* ile 1912'de edebiyata aktarıldı. Marinetti'nin Fransızca olarak kaleme aldığı *Futurist Mafarka* (1910) romanı, yeni akımın önderi olur. Önsözünde eserini büyük kundakçı yazarlara adadığını belirten Marinetti onun hem lirik bir şarkı hem destan, hem macera romanı hem de dram olduğunu söyler. Aslen Mısırlı olan Marinetti, Afrika atmosferini kendi deneyimlerinden kaynaklanan bir canlılıkla yaratmıştır. Pozitivist dünya görüşünün pesimizmine savaş açmış, aktif ve dinamik bir hayata özendirmek istemiştir. Marinetti'nin coşkusu yankı uyandırmış, birçok yazarı, İrlandalı Joyce'u, Rus Mayakovski'yi etkilemiştir. Edebiyat alanında Fütürizm, yeni konulara yönelişle kendini gösterdi: Tekniğin dünyası, fütüristlerin gözünde hareketin, dinamizmin dünyasıydı ve bu nedenle de yansıtılmaya değerdi. Alışılmış gramerden, cümle yapısı ve kelime seçimlerinden devrimci bir ruhla uzaklaşma şeklindeki devrimci dil biçimleri, söz konusu dinamizmi yansıtmada araç olacaktı. Fütüristlerin dili, Dadaizmi ve Sürrealizmi etkilemiştir. Önemli temsilcileri, Marinetti'nin yanısıra P. Buzzi (1874–1956), G. Gozzano (1883–1916), A. Palazzeşi (1885–1974) ve A. Soffici'dir (1879–1964).

Fütürizm, İtalya'dan Rusya'ya geçmiş, Rus edebiyat dünyasında taraftar bulmuştur. Rus manifestosu (1912) *Genel Zevke Bir Şamar*, D. Burliuk (1882–1967), W. W. Chlebnikove (1885–1922), A. J. Kruçonik (1886–1968), W. W. Mayakovski (1893–1930) tarafından imzalanmıştır. Manifestoda *"şimdiye kadarki dilden çözümsüz bir nefret"* söz konusu edilmiştir. Edebi konuları ve dil araçlarını devrimci bir ruhla değiştirmesi, şair ve yazarlardan beklenen şeydi. Rus Fütürizmi, her türlü eski edebiyatı,

realistleri, klasikleriyle birlikte reddediyor, burjuvaya ve geleneklerine savaş açıyordu. Moskova, Petersburg gibi, çeşitli fütürist gruplar arasında Kubo–fütüristler edebi ilgi odağı oldu. 1917 İhtilali’nden sonra akım, yeni yönetimin güdümüne girmiş, ama kısa süre sonra Mayakovski, sanat dergisi “LEF”i yayınladığında yoğun devlet eleştirilerine hedef olmuştur. Mayakovski’nin ölümüyle sona eren fütürist akımın Rus şiiri açısından değeri, bütün çağdaş Rus edebiyatçıların bu yeni akımla hesaplaşmalarından ve etkisi altında kalmasından anlaşılmaktadır.

11. DADAİZM

Fransızcada çocuk dilinde oyuncak at anlamındaki “dada”yı kendine isim olarak seçen Dada akımı, 1916 yılında ortaya çıkmış ve Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Sürrealizm (Gerçeküstücülük) akımıyla birleşerek onun içinde erimiştir. Amacı, edebiyatı kökten değiştirmekti ve bu uğurda da Ekspresyonizm, Fütürizm ve Kübizmden esinleniyordu. “Dada” terimini ilk önce kimin kullandığı henüz ortaya çıkarılmamıştır. Dadaistlerin ne ortak bir programları ne de bir grup üslupları vardır; onları bağlayan, yalnızca, H. Arp’ın deyişiyle “Zamanın çılgınlığına karşı” politik–sanatsal karşı çıkışta birliktir. “Zamanın çılgınlığı”, savaştır ki dadaistler bunun sorumlusu olarak kültürlü burjuvayı görürler. O burjuva, boş idealleriyle buna sürüklenmiş, savaşı önleyememiştir.

Dada, mevcut estetik değer ölçülerini, sanatsal yaratıcılığın bildik kurallarını bir yana bırakmış, sanatta mutlak özgürlük istemiştir. Sanat derken de hem plastik sanatları hem de edebiyatı kastetmişlerdi yani Dada kapsamlı bir sanat akımıydı. “Bruitizm” denen biçim ilkelerine, bu demektir ki çevre gürültülerinin yansıtılması ve “simultan”lığa önem veriyorlar, kollaj, foto montaj denemelerine girişiyorlardı. İşitsel esaslı şiirler yazılıyor, kelimeleri ve cümleleri serbest çağrışım uyarınca sıralıyor ya da “gürültü konserleri”nden sahne kompozisyonları yaratıyorlardı. Dadaist şiire bir örnek, H. Ball’ın 1917’de yayımlanan şiiri “Karavan”dan iki dize:

“Jolifanto bambla ô falli bambta
grossiga m’pfa habla horam...”

Bir Alman şairi olan Ball’ın bu dadaist şiirini tercüme etmeye ne gerek ne de imkân var, çünkü kelime niyetine yazdığı bu sözcüklerin anlamı yalnızca seslerin tınısı.

Dadaistler, sanatlarının kasıtlı mantıksızlığıyla burjuva düzeninin “sözde” mantığını karşı karşıya getirerek dünyayı değiştirmek istiyorlardı.

Dadaizmin ilk merkezi Zürih’di. Savaşa hayır diyerek Almanya’yı asker kaçağı olarak terk edip sürgünde yaşayan sanatçılar H. Arp, H. Ball, R. Huelsenbeck, K. Schwitters, M. Janco ve T. Tzara, “Cabaret Voltaire”de gösterileriyle 1916’da yeni sanat çizgilerini ilan ettiler. 1917’den itibaren de “Dada” isimli bir dergi yayınladılar. Savaştan sonra Zürih grubu dağıldı ama Almanya’nın bazı şehirlerinde, yoğun tepkilere rağmen tek tek bireysel

etkinlikler sürdü. Mesela Berlin’de 1918–20’de Huelsenbeck, Köln’de 1919–20’de Arp, M. Ernst ve Hannover’de Schwitters.

Paris Dadaizmi daha çok edebiyat ağırlıklıydı, temsilcileri ise Tzara (1896–1963), Arp (1887–1966), L. Aragon (1897– 1982), A. Breton (1896–1966), P. Eluard’dı (1895–1952) ve sonra Sürrealizmde eridi.

12. SÜRREALİZM (GERÇEKÜSTÜCÜLÜK)

Fransızca "*surrealisme*", Latincedeki "*super*" (üst) ile "*real*" (gerçek) kelimelerinden türetilmiştir. İlk olarak G. Apollinaire'in(1880–1919), *Les Mamelles de Tirésius* dramına (1917) alt başlık "drame surrealiste" denmesiyle ortaya çıkmıştır.

Birinci Dünya Savaşı sonrası Paris'te modern edebiyat ve sanatın avangardist bir çizgisi olarak kendini gösteren bu akım, özellikle Freud'un psikanalizinden etkilenmiştir. Freud, asıl gerçekliği yani insan varlığının bütünlüğünü akıldışı alanda, geleneksel bilgi araçlarından gizlenen bilinçaltında arıyordu. Bu nedenle de rüyalar, uyuşturucu etkisiyle ortaya çıkan bilinç halleri, sanatsal üreticiliğin yegâne kaynağı sayılıyordu. Sürrealist edebiyat, her türlü mantıki–akılcı "burjuva" sanat anlayışına şiddetle karşıydı. İstediği, mantığa, cümle yapısına ve estetik biçimlemeye tamamen ya da kısmen son verip yalnızca pasif bir şekilde ruhsal mekanizmalarca yönlendirilen, akıl öncesi bilinç katmanlarından imge dizelerini yakalamaktı. Geçmiş edebiyat akımlarından aldıkları, Barok mistisizm öğeleri, Alman Romantizminden, Şark edebiyatından bazı öğelerdi. En çok etkilendiği akımlar ise Sembolizm, Ekspresyonizm, Fütürizm ve Dadaizmdir. Sürrealizm, gizli esin kaynaklarına gönderme yaparak gerçekle rüya arasındaki sınırı sorguluyordu. Akımın önderleri, L. Aragon (1897–1982), P. Soupault (1902–1980), A. Breton'dur (1896–1966). Breton Sürrealizmin manifestosunu (*Manifeste du surréalisme*) 1924'te kaleme almış, akımın kuramsal esaslarını tespit etmiştir. Breton'un bu küçük ama devrimci kitabı, Sürrealizmi şöyle tanımlar:

"Sürrealizm, düşünmenin gerçek işleyişini yazılı, sözlü veya başka biçimde dile getirmek amacıyla içine girilen saf ruhsal bir otomatizmdir. Düşünce akımının diktesi ya da her türlü estetik veya ahlaki önyargının ötesinde, akla gelebilen her türlü akıl kontrolünün devredışı bırakılması."

Sürrealizmin felsefi tanımı ise bu kitapta şöyle yapılıyor:

"Sürrealizm, bugüne kadar ihmal edilmiş belli çağrışım biçimlerinin yüksek gerçekliğine inanca dayanır: Rüyanın büyük gücüne, düşüncenin kasıtsız oyununa. Hedefi, bütün öteki ruhsal mekanizmaları kökünden bozmaktır, hayatın ana sorunlarını çözmek için onların yerine geçmektir."

Breton'a göre koyu Sürrealizm, böylece, yıkıcılığın ötesine geçemeyen Dadaizmden ayrılır. Üstelik Sürrealizmin bulucusu Apollinaire'in *Esprit*

Nouveau'da (1917) ileri sürdüğü "yeni bir gerçekçilik uğruna" edebiyatta her türlü cesur deneyselliğe açık oluştan da farklıdır. Breton, egemen rasyonalizme savaş açmıştır; bilinçdışını ve rüyayı da insan düşüncesine katmak istemektedir. Rasyonalizme eleştirileri şöyledir:

"Henüz yürürlükte olan mutlak rasyonalizm, ancak deneyimlerimizle sıkı bağlantısı olan olguları göz önüne almaya izin veriyor. Mantıki hedeflerse gözümüzden kaçmaktadır. –Biz uyuyan mantıkçılar ne zaman uyuyan filozoflara sahip olacağız?"

Rüyayı ve bilinçdışını yararlı hale sokmak için iki metodu vardır Breton'un: Rüya raporu (récit de réves) ve otomatik yazış (écriture automatique):

"Aklınıza gelen şeyi hemen yazınız ve bir konuya asla aklınızı yoğunlaştırmayınız." Aragon da Sürrealizm için "Sürrealizm, sırrına varılmış, kabul edilmiş, algılanmış ve sonra yararlı hale konmuş esinlenmedir" der. (1928, *Traite du Style*)

Breton, Sürrealizmi devrimci bir akım olduğu için Marksizmin yanında hatta üstünde görür. Her şeyi kapsayan bir Arşimet kaldıraç noktası bulmuş gibidir:

"Her şey şuna işaret etmekte ki düşüncenin belli bir noktası var ve bu noktadan bakıldığında hayat ile ölüm, gerçek ile gerçekdışı, geçmiş ile gelecek, ifade edilebilir ile artık ifade edilemez olan, üst ve alt, artık karşıtlıklar ve çelişkiler olarak görülmezler." Aynı zamanda *La Révolution Surréaliste* (Gerçeküstü İhtilal) dergisinin yayınlayıcılarındandı Breton.

Sürrealizm, 1940–44 yıllarında belli bir yeniden canlanma gösterdiyse de 1945'den sonra adı pek geçmez olmuştur.

13. SEMBOLİZM

Fransızcada “symbolisme”, Yunanca “symbolon” (birleştirilmiş, işaret anlamında) kelimesinden türetilmiştir. J. Moréas’ nın 1886 yılında Fransızcaya yerleştirdiği bu terim, 1880 yılından itibaren özellikle Avrupa şiirinde kendini gösteren bir edebiyat akımının adı olmuştur.

Fransa’da C. Baudelaire (1821–1876) örneğinde gelişmiş, ama Baudelaire’in de Alman Romantizminden etkilendiği göz önünde tutulduğunda denebilir ki Alman Romantizmi doğrultusunda bir akımdır. Baudelaire edebiyat kuramını Novalis, J. Ruskin ve E. A. Poe’dan esinlenerek kurmuştur. Ayrıca Platonculuk, Schopenhauer, Nietzsche ve Bergson felsefeleri, Wagner’in müziği de Sembolizmde etkilidir. Bu akım, geç burjuva dünyasının toplumsal gerçekliğini saf dışı ediyordu. Natüralizmin tersine, angajmanı, politik–ahlaki ya da toplumsal etkileme amacını prensip olarak kabul etmiyordu. Keza gerçekliği yansıtmak, somut içerikler ya da nesnel konuların tasarımı, kişisel duygulanmalar ya da ruh hali izlenimleri verme eğilimi de yoktu. Şiirsel hayal gücü, denebilir ki gerçek dünyanın öğelerini imgelere, simgelere bölüştürüyor, bağımsız bir güzellik dünyası yaratıyordu. Bu güzellik, sembolik bir şekilde, nesneler arasındaki gizemli ilişkileri, bütün varlığın arkasında yatan “idea”yı sezdirmeliydi. İşte bu soyutlama eğilimi, sanat araçlarının mutlaklaştırılmasıyla, katıksız söz sanatıyla (*Poésie pure*), bilinçli olarak bütün tınlama ve ritm araçlarını devreye sokan dil büyüsüyle sağlanıyordu. Ayrıca kafiye, ses uyumu, tabiatı taklit, sanatların çaprazlama kullanılışı (*synästhesie*), cümle kurgusunda oynamalar sayesinde tını, kelimelerin işitsel özelliği, anlamın önüne geçiyordu. Vezin kalıpları, Sembolizmin bazı temsilcilerince önemsenmiyor, onların yerine serbest vezin veya düzyazı şiir yeğleniyordu.

Baudelaire, *Salon de 1846* başlıklı edebiyat yazılarında “Güzel”i, çağdaş–romantik anlatım biçimlerinde arar. Sanat kuramının merkezinde “intimité” (içtenlik) ve “*spritualité*” (manevilik) yer alır. “*Romantik diyen kişi, ‘çağdaş sanat’ demiş olur. – Yani içtenlik, maneviyat, renk, sonsuza özlem: Sanatın bütün araçlarıyla dile gelmiş olarak.*” Hugo’yu “hayal gücü” (*imagination*) eksikliği nedeniyle eleştiren Baudelaire’in “*imagination*” kavramı öyle bir hayal gücüdür ki içinde yalnızca duyarlılık değil, neredeyse Tanrı vergisi bir yetenek barındırır: Nesneler arasındaki

gizemli ilişkileri, onların yüzeysel akılcı zevksizliklerinin dışındaki analojileri kavrama yeteneği. *Salon de 1859’*da şu sözler yer alır: *“Gözle görülür bütün evren, hayal gücünün uygun rütbe ve yer vermesi gereken bir resimler ve işaretler toplamıdır.”*

Estetik yaratıyı “ideal”e yönelik bulur Baudelaire. Her bireyin, içinde hayal gücü sayesinde güzeli hissedebileceğine dair özlemi canlı tutan bir ideal vardır, der. Sanatın belirleyici ölçütü, *“güzeli araştırma yolu ‘mnemotekniği’ (hafızayı güçlendirme) niteliğiyle içselleştirmedir. Bu ise dünya ufkunun en küçüğü gibi, en büyüğünü de bilince çıkarır. Ödevi, o anki dünyayı şairane bir tarzda tespit etmek, sarsıntıyla yaşanmış gerçekliği hayal gücüyle değiştirmek ve asıl güzelliğini ortaya çıkarmaktır.”*

“Güzel, ebedi ve değişmez, niceliğini belirlemek son derece güç bir element ile görece, belirli bir elementten oluşur ki bu da istendiğinde zaman dilimi, moda, düşünce hayatı, tutku tarafından sunulur.”

Fransız Sembolizminin baştemsilcileri St. Mallarmé, P. Verlaine ve A. Rimbaud’dur. Mallarmé kuram bakımından da en etkili şairdir. Sembolizm bütün Avrupa şiirini, hatta tiyatro ve romanını etkilemiştir. Fransa’da P. Valéry, P. Claudel, A. Gide, Saint–John Persé, Belçika’da E. Verhaeren, M. Maeterlinck, J. K. Huysmans, İngiltere’de A. C. Swinburne, O. Wilde, W. B. Yeats, İtalya’da G. D’Annunzio, İspanya’da R. Jiménez, Rusya’da K. D. Balmont, W.J. Bryussov, F. Sologub, A. A. Blok ve A. Bely, şiir dışında ürün veren sembolistlerdir. Almanya’da St. George öncülüğünde H. von Hofmannsthal ve R. M. Rilke, Yeni Romantizmin bazı temsilcileri, G. Trakl, G. Benn sembolistlerin çizgisinde eser vermişlerdir.

Fransız edebiyatıyla tanışan yeni Türk edebiyatında Sembolizm, başarılı temsilciler bulmuştur. Ahmet Haşim, Yahya Kemal Beyatlı, A. Hamdi Tanpınar gibi. Ahmet Haşim’in (1884–1933) şiir anlayışı üzerine açıklamaları mesela şöyle:

“En güzel şiirler, manalarını kariin (okuyucunun) ruhundan alan şiirlerdir. Şiirde bazı kısımların şüphe ve müphemiyette kalması bir hata ve kusur teşkil etmek şöyle dursun, bilakis şiirin bediiyatı noktai nazarından elzemdir. Üslupta körletici bir sarahat, İngiliz bediiyatçısı Ruskin’in dediği gibi, muhayyileye yapacak hiçbir şey bırakmaz; o zaman sanatkâr en kıymetli müttefiki olan kariin ruhundan gelecek yardımı kaybetmiş olur. Sanat eserinin en büyük hedefi muhayyileyi kendine ram etmektir.”

Ahmet Hamdi Tanpınar da (1901–1962) bir söyleşide şiir türü hakkında şunları söylüyor:

“Şiir, şekildir. Resme, heykele veya deminki tarifime, müşahhas tarifime hiç uymayacak şekilde musikiye benzer, yani mücerretliği musikininkine benzer. Bir his, bir düşünce, bir intiba birdenbire sizde kendi nizamını ilan eder ve dil üzerindeki tecrübelerinizle birleşir. Başlı başına bir ‘objet’ olur. Dilin çiçeği, denizin köpüğü, tek bir dal, hülasa ilk bakışta çevresiyle ilgisini kuramayacağınız bir şey. [...] Şiir ‘Ben’in peşindedir. Ama o ‘Ben’, ben değilim artık, benim bir halimdir. [...] Çünkü gerçekten bitmiş bir şiirde ‘Ben’ de yoktur, o şiirin kendisi vardır, yani şiir herhangi bir ‘objet’ gibi, iyi yontulmuş bir elmas diyeyim.”

14. POSTMODERNİZM

“Postmodern”, “modern sonrası”, yani modernden sonra gelen demek. 20. yüzyılın edebiyatına, henüz ad bulunamayan her akımı yaşarken dendiği gibi, modern denmiştir ama gerekli zaman uzaklığı daha sağlanmamışken, modernden farklı eserler ortaya çıkınca, bunlar da “postmodern” olarak nitelenmiştir. Postmodernin, modernin daha bir moderni mi, onun doğrultusunda bir yeni mi olduğu, yoksa modernden sonra gelip onun karşıtı mı olduğu, edebiyat bilimcileri arasında halen tartışılmaktadır. Batıda, öncelikle Almanya’daki postmodern tartışmalarını şöyle özetleyebilirim:

20. yüzyılın her türlü sanat ve kültür alanında belirleyici olmuş toplumsal eğilimi demokratikleşme yani çoğulculuktur. 21. yüzyıla yaklaşırken bu eğilim büyük çapta hız kazanmış, geniş anlamda karşı kutuplara varlık hakkı tanıma anlamında bir hoşgörüye ulaşmıştır. *Pluralität* (çoğulculuk), postmodernin başilkesidir. Modernin de temelindeki sanat–bilim birliği, postmodernde belki daha da güçlenerek ortaya çıkmıştır. Postmodernde çok farklı alanların, görüş ya da üslupların senteze ulaştırılma çabası değil, o çeşitliliklere hep birden, yan yana var olma hakkı tanımak söz konusudur. Öte yandan *postmodern* teriminin bir özenti mi olduğu konusundaki tartışmalar süre dursun, çağımızın geçmişle kıyaslanamayacak ölçüde yeni, başka deyişle postmodern olanaklar getirdiğini, bunun da postmodern sanat için yeterli bir neden olduğunu ileri sürenler haklıdır. Çünkü her şeyden önce, otomatik telefonlar, uydu kanallarıyla çalışan televizyonlar, kıtalararası yolculuğu saatle ölçülür hale getiren uçaklar, “uzaklık” kavramını kesinlikle değiştirmiştir. Bu demektir ki insan artık “başka türlü”nün varlığını sık sık onaylamaktadır. Çoğulculuk, bir bakıma çağ teknolojisinin bir başarısıdır. Hatta W. Welsch çarpıcı bir ifadeyle eski ve yeni güneş sistemi benzetmesini getiriyor. Tek güneş ve onun çevresinde dolanan gezegenlerden ibaret bir uzay anlayışı nasıl artık galaksiler, sayısız güneşler ve sayısız gezegenler içeren bir uzay anlayışına yerini bırakmışsa, aynı bunun gibi kültürlerde, değerlerde tek doğru değil, doğrular söz konusudur artık.

Postmodern tartışmaların başlangıç ülkesi Amerika’dır ve aslında 1950’lerde ortaya çıkmış, Avrupa’da ise 1970’lerde söz konusu olmaya başlamıştır ve postmodernin en belirgin ilkesinin geçmişini izleyerek

aslında köklerinin nasıl gerilere gittiğini belirtme eğilimi de doğmuştur. Mesela Umberto Eco, *Gülün Adı* başlıklı ünlü postmodern romanında postmodernin atası olarak Homeros'un anılacağından endişe ettiğini söyleyerek bu işin çığrından çıktığını belirtir. Çünkü mesela Jean–Françoise Lyotard, felsefede Aristoteles'i kendine en yakın postmodern filozof olarak anmıştır.

Postmodernin modernden ayırıcı özelliği, modernin eliter–seçkinci tutumuna karşılık postmodernin demokratik halkçılığıdır. 1967 yılında Leslie Fiedler *Cross the Boarder–Close the Gap* (Sınırları Aşın–Hendekleri Kapatın) başlıklı ünlü makalesinde postmodernin bayrağını açarken şöyle der:

"Modern sıfatını tekeline almış edebiyat eserleri (ki bunlar duyarlılıkta ve biçimde en ileriyi temsil ettikleri ve kendilerinin üstüne bir yeni olamaz kuruntusundaydılar ve zaferleri I. Dünya Savaşı öncesi başlamış ve II. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra bitmiştir), artık ölmüştür yani artık tarihin malıdır, gerçeğin değil. Roman konusunda bunun anlamı şudur: Proust'un, Joyce'un ve Mann'ın çağı geçmiştir, keza şiirde Eliot ve Paul Valery bitmiştir."

Yine aynı makalede Fiedler, Postmodernizmde halk yığınlarının söz sahibi olmaya başladığını, modernizmin eleştirmenlere tanıdığı ayrıcalığı, unutturma eğiliminde olduğunu belirtir. Doğrudan doğruya sanatla okuyucu–dinleyici–seyirci bağlantısının eleştirmen aracılığına gerek duymadan kurulduğunu savunur.

Kanımca Batı dünyasının son 20–30 yıl içindeki en çarpıcı sosyal olayı göçtür: Ekonomik ve politik nedenlerle göç. Bugünün Almanyası, İsviçresi somut bir kozmopolitik görünüm sunmaktadır. İş nedeniyle Avrupa'da artık yerleşen Türklerin yanı sıra Uzakdoğudan pek çok insan bu ülkelerde turistin bile hemen dikkatini çeken bir renklilik, bir çeşitlilik getirmiştir. Göç olgusunun Batı'ya getirdiklerini ve götürdüklerini tartışmak, aktüalitesini hâlâ korumaktadır. Hayatın her alanında oluşan bir çokseslilik, bir çoğulculuk sağlamıştır göç. Edebiyatta, sanatta çoğulculuk demek olan Postmodernizmde, kanımca bunun payını görmek aşırı bir yorum sayılmaz. Alman eleştirmenler ve edebiyat bilimcileri 1980 başlarında nasıl 70'li yılların edebiyat verilerini toplu değerlendirip ortak payda altında toplamayı denemişlerse 1990'larda (hatta 1989'da) da 80'li yılların edebiyatını genel değerlendirmeye tabi tuttular ve ortaya çıkan tablonun yeniliğini, başkalığını adeta oy birliğiyle kabullendiler; ne var ki bu yeniliği

değerlendirmeleri farklı oldu. M. Lützeler *Von der Spätmoderne zur Postmoderne* başlıklı incelemesinde (1991) bu karşıt değerlendirmelere şu örnekleri veriyor: Hage ve Winkels olumlu, Schirrmacher ve Baumgart olumsuz yargılarda bulundular. Volker Hage, “Die Zeit” da (10.11.1989) yayınladığı eleştirisine şu başlığı vermişti: *Zeitalter der Bruchstücke. Am Ende der achtziger Jahre: Es gibt eine deutsche Gegenwartsliteratur.* (Fragmanlar Çağı. 80’li Yılların Sonunda: Şimdinin Alman Edebiyatı Var). Hubert Winkels’in ise yine “Die Zeit” ta (10.3.1990) yayımlanan yazısının başlığı şu: *Im Schatten des Lebens. Eine Antwort an die Verächter und die Verteidiger der Gegenwartsliteratur* (Hayatın Gölgesinde. Şimdiki Edebiyatı Horgörenlere ve Savunanlara Bir Cevap). Gazete üslubuna uygun olarak her iki yazı da içeriklerini başlıklarında adeta özetliyor. Winkels, bugünün Alman edebiyatını geçmişin edebiyat ölçütleriyle değerlendirmenin doğru olmadığını, şimdinin yazarlarında çok okumuşluğun, dil bilincinin ve düşünme becerisinin, soyutlamaların belirginleşerek ortaya çıktığını, bu edebiyatın “*minoritär*” (azınlık tipi) ve “*museal*” (müzelik) olduğunu savundu. Winkels, bu edebiyatın politik etkinlikte gözü olmadığını da belirtmişti. Keza Baumgart da artık kitle iletişim araçlarının yaygınlaşıp büyümesinden sonra edebiyatın bir çeşit etki kaybına uğrayışını kabullenmek zorunda olduğunu ileri sürdü. Yeni edebiyatı olumlu değerlendirenlerden Hage, çoksesliliği, çok okunurluğu, güncelliği, uygarlığı, dış dünyada saygınlığı en yeni kitapların önde gelen özelliği saydı. Olumsuz yargılar; durgunluk, can sıkıntısı, tekdüzelik, deneyim eksikliği, üretken olmayış (Schirrmacher), sokak düzeyi, derinlikten yoksunluk, uysallık, göz alıcı bir gösteriş (Baumgart). Baumgart ne var ki bazı yeni eserleri (Bernhard, Grass, Walser, Wolf’un yeni kitapları) bu yargıların dışında tutuyor. Zaten Alman edebiyat bilimcileri “*Spätmodern*” (Modern Sonu) ile “*Postmodern*” (Modern Sonrası) ayırımı yapma eğilimi gösteriyorlar. “Modern”le “Postmodern” arasındaki en önemli ayırım, Mc Hale’in *Postmodernist Fiction* (New York/Londra 1987) başlıklı kitabında ortaya koyduğu özelliktir: Modern edebiyat “nasıl”a önem verirken postmodern edebiyat “ne”ye önem veriyor. Modernizmde anlatım teknikleri, anlatım incelikleri ön planda tutulmuştur, oysa Postmodernizm, konuya, içeriğe öncelik tanıyor. Epistemolojist tutumdan ontolojiist tutuma kayış, edebiyatta önemli olan biçim ve üsluptur diyen görüşün Postmodernizmi horgörmesinin başlıca nedenidir.

Çağdaş edebiyat konusunda çeşitli vesilelerle verdiğim konferanslarda dinleyicilerin bana en çok yönelttiği iki soru oldu. Biri, postmodernin tanımlanmasında benim kişisel seçimim neydi. Evet, ben postmoderni modernin karşıtı olarak değerlendiriyorum. Edebiyat tarihiyle uzun süre uğraşmış bir edebiyat bilimci olarak şunu söyleyebilirim: Edebiyat tarihi boyunca akımlar birbirinin karşıtına yerini bırakmış, bir çeşit diyalektik oluşum gerçekleşmiştir. Bu önbilgi beni Postmodernizmi modernizmle aynı doğrultuda görmemeye adeta şartlandırıyor.

Sık karşılaştığım ikinci soru, "postmodern"in Türk edebiyatında dışardan alınma, eğreti ya da zorlama bir etiket mi olduğu doğrultusunda. Edebiyatımızda "modern" öğeleri, biçim ve içerik bağlamında, inceleme eleştiri yazılarımda sürekli irdeledim. Modern çizginin nitelikli örnekleriyle sıkça karşılaşmamızdan gurur duyuyorum. Bu özellikteki eserler devam etmektedir. Onlara geç modern ya da modern sonu demek yerinde olur. Bu moderne aykırı, ters düşen verileri de yadsıyamayız. Mesela bir Latife Tekin, bir Metin Kaçan, böyle aykırı, moderne ters, yani postmodern, modern sonrası kitaplar yazdılar. Biçimden çok içeriğin, "nasıl"dan ziyade "ne"yin ön plana geçtiği bu kitapların, edebiyat dünyamızda adından söz ettirebilmesi, "postmodern durum" denen çoğulculuğun bir gereğidir.

Köyün, gecekondu mahallelerinin, çingenelerin konu edilmesi değildir Latife Tekin'i ve Metin Kaçan'ı postmodern saydıran. Çünkü bu konular "modern" edebiyatımızda zaten ele alınmıştır. Ama anlatımda biçim özelliklerine önem vererek. Oysa Latife Tekin ve Metin Kaçan'da anlatıcı da anlatılan çevrenin adamıdır, özenli bir dili yoktur, anlattığı ortamın bakımsızlığı, düzeysizliği onda da kendini belli eder. Öte yandan içeriği, anlattığı konuyu çok önemseyen, bir çeşit güdümlü sayılabilen feminist edebiyat da bizde "yeni"liği ve özü ön planda tutması nedeniyle postmodern olarak nitelenebilir. Bu bağlamda adını anacağım yazar Duygu Asena.

Modern edebiyatımızdaki akılcı çizginin yerini duyguya hayale ve türevlerine bırakmasını da izlemek mümkün. Hayal gücüne, masalsılığa kaymanın ötesinde bunu fantastik gerçekçilik boyutunda kendi yaratıcılık özelliği haline getiren Nazlı Eray, keza yoğunlaşma eğilimi gösteren dindarlığı öykülerinde dile getiren Mustafa Kutlu ve bu olguyu roman dokusunda işleyen Afet Ilgaz'ı postmodern ya da modern sonrası edebiyatımızın isimleri olarak anabilirim.

“Postmodernizm”in en belirgin hazırlayıcısı olarak gösterilen çoğulculuğun edebiyatımızdaki itici gücü, çok geniş bir yelpazede çok çeşitli nitelikte edebiyat eserinin oluşmasına imkân vermektedir. Neyin kalıcı olduğu konusunda, yine zamanın eleyicilik görevine güvenmek durumundayız.

GENEL EDEBİYAT BİLİMİ

TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

Abartma *(Alm. Hyperbel*): Duygu yoğunluğunu en yüksek derecede aktarabilmek ve inanılmaz derecede yabancılaştırmak için büyüterek ya da küçülterek anlatma. Heyecan yaratma amacını taşıdığı gibi, kendinden geçişin canlı bir belirtisi de olabilir.

Absurdite *(Alm. Absurdität, absud; Lat. Kulağa hoş gelmeyen anlamında)*: Saçmalık. Aklın özel bir işleyişiyle ortaya çıkar. Düşünce çözümsüz çelişkilere takılır, bunlar absurd dramatik biçimlemenin temelini oluşturur.

Açıklama *(Alm. Interpretation*; *Lat. Açma, çözme anl.)*: Çağdaş edebiyat biliminde bir edebi eseri elden geldiğince yalnız kendi verilerine dayanarak yorumlamayı deneyen yöntem.

Açımlama *(Alm. Paraphrase; Yun. Konuşmaya eklemek anlamında)*: Bir dil birimini açıklayan ve ondan daha uzun olan sözler.

Aforizma *(Alm. Aphorismus*; *Yun. Tanımlama)*: Nesir halinde, esprili ve hazır cevapça formüle edilmiş, düşünce ağırlığı olan ifade; bilinen bir şeyi şeffaf bir kalıpla dile getiren fikir kırıntısı. Alman Edebiyatında aforizma ustaları: Lichtenberg, Goethe, F. Schlegel, Novalis, Nietzsche, Karl Kraus.

Aile Romanı *(Alm. Familienroman*): Konusunu ya da ana problemini soylu ya da kentsoylu aile hayatının oluşturduğu roman çeşidi. Genellikle toplumun siyasal baskı ya da çaresizlik içinde bulunduğu dönemlerde evin, ailenin bir kaçış, bir sığınak imkânı vermesi nedeniyle rağbet görmüş bir türdür.

Akılcılık *(Alm. Rationalismus*): Aydınlanmanın temeli, felsefi bir düşünce doğrultusu. Dünya ve tarih görüşünü akıl temeline dayandırarak akıl ölçülerini, eleştiriyi esas alan, gelişim ilkesine dayanan iyimser bir görüş.

Aktarmalı Metin: Gerçek yazar ile anlatıcı ya da şiirsel ben arasında metinden yola çıkarak ulaşılan ayrım.

Alımlama *(Alm. Rezeption*): Eserlerin ve üslupların tarih boyunca ve farklı uluslarca nasıl değerlendirilip nasıl yorumlandığı meselesi. Temelde bir karşılaştırmalı edebiyat terimi olan bu kavram, 60'lı yıllardan bu yana anlam genişlemesi göstererek edebiyatın ve her türlü iletişimin her bir okuyucuda, dinleyicide farklı etkiler yaratması ilkesine dayalı bir inceleme–eleştirme tarzı sayılmıştır.

Alımlama Estetiği *(Alm. Rezeptionsästhetik*): Edebi eserin belirleyicisi, okuyucunun hazmetme (alımlama) sürecidir, diyen edebiyat anlayışı.

Alıntı *(Alm. Zitat*; *Lat. Çağırılan şey)*: Bir kimsenin anılmaya değer sözlerinden kelimesi kelimesine tekrarlanmış bir bölüm. Alıntının anılmaya değer oluşu, ona bir çeşit özdeyiş karakteri kazandırırken, sözlerin sahibinin de tanınmış bir şahsiyet olması önemlidir. Alıntı, bilimsel eserlerde araştırıcının kendi tezini destekleme, edebi eserlerde de bir yapı öğesi işlevi yüklenir.

Ana Konu*(Alm. Thema*; *Yun. yasa)*: Ana düşünce, işlenmiş ya da işlenmek istenen konu.

Anagram: Bir kelimenin yapısındaki harflerin yerinde ufak bir değişiklik yaparak kelimeye bulmacamsı bir şekil vermek.

Anahtar Roman *(Alm. Schlüsselroman*): Kastedilen kişilerin, olayın veya yerin okuyucu tarafından ancak bilmece çözer gibi kafa yorarak anlaşılabileceği, üstü kapalı bir şekilde anlatıldığı roman.

Analoji*(Alm. Analogie*; *Yun. ilgi)*: Örnekseme, farklı iki şey arasında benzerlik, şartların eşitliği.

Anaphora *(Alm. Anapher*; *Yun. geriye götürme)*: Etkiyi artırmak amacıyla aynı kelimenin birbiri ardından gelen iki cümle başında tekrarlanması.

Anıştırma *(Alm. Anspielung*): Konunun yabancısı olmayan birine ima yoluyla, yani üstü kapalı olarak anlatma, sezdirme; anahtar romanın temel öğesi.

Anlatı *(Alm. Erzählung*): Orta uzunlukta nesir türü: Gerçek ya da kurmaca (fiktif) olayların art arda sıralanmasıyla elde edilen hikâyeden daha az özen gösterilen nesir türü.

Anlatı Süresi *(Alm. erzählte Zeit*): Anlatılan olayı kapsayan süre.

Anlatıcı *(Alm. Erzähler*): **1)** Olayları okuyucu ya da dinleyiciye aktaran aracı. **2)** Anlatı eserlerini kaleme alan kişi. İlk anlamdaki anlatıcı, kurmaca (fiktif) ve yazarlarla özdeş olmayan bir figür olabilir ki bu durunda anlatı eser, onun bakış açısından ve belli bir tutumla anlatılır.

Anlatım Konumları: Anlatıcının anlattıklarını ya **1)** Olimpik konumdan (her şeyi bilen bir kuşbakışıyla) ya **2)** Kişisel konumdan (bir figürün görüşüyle) ya da **3)** Nesnel konumdan bakarak aktardığına ilişkin terimler.

Anlatım Süresi *(Alm. Erzählzeit*): Bir edebi eserin okunması için gerekli zaman süresi.

Anlatım Tutumu *(Alm. Erzählhaltung*): Anlatıcının, dinleyici ya da okuyucuya ve aktardığı olaya göre takındığı tavır.

Anonim: Yazarı bilinmeyen ve anılmayan eserlere verilen sıfat.

Antiroman *(Alm. Antiroman*; *Yun. karşı–roman)*: Kendi varlığını okuyucu karşısında şüpheli hale sokan, romanın nasıl oluştuğunu ortaya koyarak roman haline gelemeyen romanın romanı. Nouveau romanın bir çeşitlemesi.

Antitez *(Alm. Antithese*; *Yun. karşıt)*: Bir tezin karşısına çıkarılan tez. Bir üslup aracı ve retorik bir figür olabilir çünkü karşıtlık etkisini ve imge gücünü artırır, uçların yan yanalığı dilin etki alanını genişletir.

Antoloji *(Yun. Çiçek derleme)*: Seçki, güldeste. Bir şairin, bir yazarın, bir dönemin, bir türün tipik metinlerinin seçilip bir araya toplanılması.

Antonomazi *(Alm. Antonomasie*; *Yun. dolaylı anlatım)*: Bir adın yerine onun bir çeşitlemesini kullanmak. Mesela bir özel isim yerine onun baba adını anarak onun oğlu olduğunu söylemek, mesleğini anmak ya da bir tür adı yerine onun en büyük temsilcisini söylemek.

Apollonik *(Alm. Apollonisch; Yun. Işık, şiir ve müzik tanrısı Apollo gibi anlamında)*: Ölçülü, uyumlu, biçime sokulmuş.

Apoloji *(Alm. Apologie; Yun. savunma anlamında)*: Bir dünya görüşünün ve temsilcisinin savunulması.

Arabesk *(Alm. Arabeske; İt. Magrip, Arap tarzı)*: Önceleri Helen–Roma sanatında stilize edilmiş kenar süsü; Ortaçağdan bu yana süsleme çizgisi, edebiyatta dolambaçlı, süsleme amaçlı ayrıntı, trivial.

Ardıl *(Alm. Epigone*): Büyük ustaların taklitçisi, özgün yaratıcılık göstermeyen edebiyatçı.

Arıksayış *(Alm. Litotes*): Bir kavramın karşıtını zayıflatma ya da yadsımakla onu pekiştirme sanatı. Mesela kötü değil (iyi), aptal değil (akıllı).

Arı Şiir *(Alm. Absolute Poesie*): Şiiri doğrudan gerçeklikle ilişkilerinden koparıp salt dil ilişkileri bakımından geliştirmeyi amaçlayan ve Baudelaire, Mallarmé, Valéry, George, Benn gibi şairlerin temsil ettiği şiir anlayışı.

Arınma *(Alm. Katharsis*): Aristoteles'in trajedi kuramının temel kavramı. Ona göre trajedi acı ve ürperme etkisi yaparken seyircinin ruhen arınmasını sağlar.

Arkaizm *(Alm. Archaismus*): Eskisellik. Modern dille yazılmış bir metinde, anlatımda geçmişi daha somut canlandırmak amacıyla eskimiş

kelime ya da deyimlerin kullanılması.

Aruz Vezni: Hecelerin uzunluk ve kısalık değerlerine göre çeşitli ses kalıplarından oluşan nazım ölçüsü.

Atektonik: Tektonik olmayan gevşek yapı.

Avangard *(Alm. Avangarde*; *Fr. öncü)*: Biçim ve öz bakımından yeni bir edebi akımın çığır açıcısı, yenilikçi edebiyat.

Avangard Edebiyat: Yenilikçi, öncü edebiyat. Konu ve biçim yönünden yeniyi, alışılmamışı ortaya koyan avangard eserler, söz konusu yenilik, alışılmamışlık fark edilmeyecek hale geldiğinde avangardlığını yitirmiş olur.

Aydınlanma *(Alm. Aufklärung*): 1720–1785 yılları arasında Almanya'da egemen olan, İngiliz duyumcu felsefesi ile deneyciliğine ve Fransız rasyonalizmine dayalı bir kültür ve edebiyat akımı. C. W. Leibniz ile C. Wolff'un iyimser akılcı felsefesi ve Kant'ın bilgi teorisi, akımın Alman kaynaklarını oluşturur. Tolerans, gelişim ilkesine inanç, bilim hayranlığı, kurala, ilkeye bağlılık, akılcılık, eleştiricilik, Aydınlanmanın temel öğeleridir. Başlıca Alman temsilcileri Bodmer, Gellert, Gleim, Gottsched, Haller, Lessing, J. Schlegel, Suzler, Wieland'dır.

Ayraç *(Alm. Paranthese*): Bütün bir cümlenin içine tırnak ya da iki virgül veya iki tire arasında bağımsız bir cümlenin sokulması.

Bakış Açısı *(Alm. Perspektive*): Bir anlatıda olaylara bakış. İngilizce terminolojideki "*point of view*"; anlatanın özdeşliği sayılması gereken; algılamada perspektif odağı.

Barok (*Alm. Barock; Port. oval inci, sonra aşırı ince anlamında)*: 1600–1720 yılları arasında Avrupa edebiyatında egemen olan akım. Otuz Yıl Savaşlarının hazırladığı kötümser, ölüm düşüncesinden kendini alamayan, akıldışı güçlere inanan, karşıtlıklardan zevk alan bir dünya ve sanat görüşü. Roman ve dramdaki başlıca temsilcileri: Grimmelshausen, Gryphius, Lagau, Opitz, Angelus Sillesius, Zesen.

Beklenti Ufku *(Alm. Erwartungshorizont)*: H. R. Jauss'un 1970 yılında edebiyat bilimine kazandırdığı bir terimdir ve her eserde, alımlanışı hakkında belli beklentiler olduğunu, aynı zamanda bunun okur topluluğuna aktarıldığını, bu durumda da okuyucunun o âna kadarki okuma deneyimlerinden getirdiği beklentilerin tümü anlamına geldiğini gösterir.

Ben–Anlatım *(Alm. Ich–Form)*: Anlatı edebiyatında, birinci tekil kişi ağzından dile getirme biçimi. Bu anlatıcı 'Ben' kendini anlatır. Olayları, bizzat yaşamış bir sözde anlatıcı nakleder.

Benzetme *(Alm. Vergleich)*: Dilin muhtemelen en eski imgesel söylemleri arasına giren benzetmede karşılaştırılan nesneler veya kavramlar bizzat anıldığı için belki de gerçek anlamda tam dolaylı imge sayılmazlar. Benzetmede "gibi" ya da "kadar" kelimesi, benzeyenle benzetilen arasındaki bağı kurar. Benzetmenin üslup işlevi, anlatılmak istenen şeye somutluk kazandırmak, netlik vermek, pekiştirmektir.

Bestseller (*İng.)*: Çok satar. 1905 yılında ilk defa ABD'de kullanılmış bir terim. Özellikle bir mevsim ya da daha uzun bir süre ortalamanın üstünde satışı yapılmış edebi eser. Kitabın ticari ürün sayıldığı pazar ekonomisinde önem kazanmış bir terim. Daha çok da edebiyat sosyolojisi açısından değerlendirmelere elverişli, istatiksel bir olgu.

Beylik Belgeç *(Alm. Epitheton ornans; Yun. Eklenti, katılan şey anlamında)*: Bir isme yakıştırılan yaygın sıfat; Masmavi gökyüzü, kahraman ordu vb.

Biedermeier: Alman edebiyatında 1815–1848 arasında oluşan bir edebiyat akımının adı. Hegel'in devlet kavramı ile vatandaşı uyarmakla yükümlü saydığı bir ahlaklılık ve hukuk, adalet anlayışı temeline dayanır. Gelenek, tutuculuk tevazu, saygı, toplama ve koruma merakı gibi değerleri yaşatır. Alman edebiyatında en tipik örnek, Stifter'in romanlarıdır.

Biçim *(Alm. Form)*: Bir sanat eserinin varlık görünümü: Konunun, bir tür, bir üslup, bir vezin içinde işlenmesi (iç biçim) ve yine konunun özelliğine göre yaratıcı duyarlılığıyla bir yapı kazanması (iç biçim).

Bilimkurgu *(İng. Science Fiction)*: Aslında bilim–kurmaca. Roman, anlatı, film, radyo oyunu türlerinde, insanlığın gelecekteki gelişimi konusunda bilim ve tekniğin ortaya çıkarabileceği manzaraları işleyen hayal gücü ürünü eser.

Bilinç Akımı *(İng. Stream of consciousness; Alm. Bewusstseinsstrom)*: Bilincin, bilinçaltının ve bilinçdışının kaynaklarından beslenen bir akış. İç monolog tekniğiyle, fakat bölük pörçük düşünce ve duygu imgeleriyle gerçekleşir.

Bireysel Üslup *(Alm. Individual Stil)*: Egemen ve yaygın olan çağ ve tür özelliklerinin dışında, yaratıcı sanatçının kendi tarzı.

Birincil Yazın *(Alm. Primärliteratur)*: Edebi eserin, metnin kendisi.

Biyografi *(Alm. Biographie*; *Yun. hayatı yazmak)*: Yaşamöy-küsü.

Blankvers *(İng. Saf, yani kafiyesiz vezin)*: Genel olarak Batı edebiyatlarında beş vurgulu Jambus vezni.

Bütüncül Sanat Eseri *(Alm. Gesamtkunstwerk)*: R. Wagner'in 19. yüzyıl ortalarında geliştirdiği bir görüş. Yunan trajedisinden bu yana birbirinden ayrılan tek tek sanatları birleştirerek, yani dansı, müziği, edebiyatı, hatta mimariyi ve resmi bir araya getiren "hakiki dram" geleceğin bütüncül sanat eseri olacaktı.

Bütüncül Yapı İlkesi *(Alm. Tektonisches Aufbauprinzip)*: Kurguda yapı öğelerinin bir bütün oluşturacak biçimde özenli, dakik bir şekilde bir araya getirilmesi.

Commedia Dell'arte *(İt. komedi+sanat)*: 16. yüzyılda ortaya çıkmış bir çeşit tuluat komedisi. Saray komedisi commedia erudiata'nın karşı kutbu.

Coşku *(Alm. Pathos; Yun. acı)*: Bir bayram havası içinde kendinden geçercesine, heyecanlı bir anlatım tutumu. Günümüzde, aşırı duygululuğu nedeniyle olumsuz karşılanmaktadır.

Cümle Kesme *(Alm. Anakolut; Yun. arkası yok)*: Başlamış bir cümlenin yarıda kesilmesi, cümlenin kuralca uygun olmayan ya da değişik devamı, cümle yapısının zedelenmesi.

Çağ Romanı *(Alm. Zeitroman)*: Toplumun genel görünümünü, çağın görünümü halinde yansıtan roman çeşidi. 19. yüzyılda gerçekliğe gösterilen rağbete koşut olarak ortaya çıkmıştır. Çağ romanı objektif bir çağ görünümü vermeyi amaç edinirken, düşünsel bir analizi de beraberinde getirir.

Çağrışım *(Alm. Assoziation; Lat., Fr. Birleşme, topluluk oluşturma)*: Zaman ve mekânca birbirinden uzak tasarımların bir imajda birleşmesi. Geçmişe ait olanın yaşanmakta olanla benzerliği sonucu gerçekleşir. Kelimelerin tınlama ya da imajları arasında sebep sonuç esasında bir ilişki doğurur. Bu ilke, modern edebiyatta önemli bir yapı öğesidir.

Çapraz Deyiş *(Alm. Chiasmus)*: Cümle öğelerinin çaprazlama yerleştirilmesiyle (abba) yapılan söz sanatı. Ör. *"Anlamadan dinledik, dinlemeden anladık."* (Y. Emre)

Çatışma *(Alm. Konflikt)*: Karşıt şeylerin çarpışması, tartışılmasıyla karşıt değerlerin ortaya konulması. Mesela; Dramda görev ve aşk karşıtlığı gibi.

Çelişki Cümlesi *(Alm. Paradoxon*; *Yun. karşı+düşünce anlamında)*: Birden çok anlam içeren, hem doğru hem yanlış olabilen iki cümle. Belli bir iç çelişkide bir hakikat gizlidir ilkesine dayanır. Çelişki cümlesi birçok özdeyişte yer alır: "Her şey hiçbir şeydir; hiçbir şey de her şeydir" gibi.

Çerçeve Anlatı *(Alm. Rahmenerzählung)*: Bir ya da birçok anlatı birimini bir çerçeve gibi sararak, onlarla daha büyük anlamda bir anlatı

birliği oluşturan anlatı biçimi. Çerçeve anlatının kökeni Doğu edebiyatında *Bin Bir Gece Masalları'*dır. Rönesans'ta çok rağbet görmüş bir biçimdir.

Çift Katman *(Alm. doppelte Ebene)*: Nesirde, dramda veya nazımda birbirinden ayırt edilebilen iki anlatım katmanı kullanarak, gerçeklik ve hayal gibi, iki dünyayı bir arada dile getirme imkânı.

Çocuk Edebiyatı *(Alm. Kinderliteratur)*: Çocuklar için, onlara hitap eden konuları, onların anlayabileceği bir üslupta kaleme almış edebiyat.

Çok Kültürlülük (*Alm. Multikulturalität*): Birden çok ulusal kültürün yan yana yaşadığı ülkelerde bu kültürleri tanımak esasına dayalı hoşgörülü bir dünya görüşü.

Dadaizm *(Alm. Dadaismus)*: 1961 yılında H. Ball, T. Tzara, R. Huelsenbeck, K. Schwitters, B. Arp tarafından Zürih'te Cabaret Voltaire çevresinde geliştirilmiş bir sanat ve edebiyat akımı. Ekspresyonizm, Fütürizm, Kübizm akımlarının görüşlerinin sentezi ve güçlendirilmesi esasına dayanır. Belirleyici özellikleri: Burjuva sanatını ve toplum idealini yadsımak, soyutlamalara eğilim, ilkel olana karşı sempati; deneyi, oyunu, tesadüfü sanatın uyarıcıları olarak benimsemektir.

Daktilus *(Yun. daktylos = parmak kelimesinden gelme)*: Antik vezinde vv biçiminde (iki vurgulu) mısra ayağı.

Dedektif Romanı *(Alm. Dedektivroman)*: Polis romanının özel bir çeşidi: Bir cinayetin ortaya çıkarılışını ve cinayetin hikâyesini değil, onu ortaya çıkaran kişiyi esas alır.

Dekadens Edebiyatı *(Alm. Dekadenzdichtung; Fr. düşüş anlamında)*: Burjuva döneminin çökmekte oluşu bilinciyle yaratılan bir kriz edebiyatı. Tanıtıcı özelliği pesimizm, dünya derdi, yalnızlık eğilimi, sarhoşluğa ve acı veren zevklere susama. 1890'ların başında Viyana Empresyonistlerinde ve Yeni Romantiklerde izleri görülür.

Deneme *(Alm. Essay; İng., Fr. deneme)*: Montaigne'nin yerleştirdiği bir edebi tür. Kısa, anlaşılır ama çokyönlü, edebi ve en önemlisi bireysel düşünce yazısı.

Deneyci Edebiyat Bilimi *(Alm. Empirische Literaturwissen-schaft)*: Eserlerin estetik kalitesiyle değil, sadece iletişimsel işlevleri ve koşulları ile ilgilenen ve deneyci sosyolojinin araştırma metotlarını eserlere ve alımlamalarına uygulayan edebiyat anlayışı.

Destan *(Alm. Epos*; *Yun. söz, mısra, anlatı)*: Uzun manzum anlatı. Bir kavmin, bir milletin hayatında yer eden önemli kişileri ve olayları çoğu

zaman masalsı bir abartmayla işleyen bu en eski anlatı türü, hem sözlü hem de yazılı edebiyatta örnekler vermiştir.

Deus Ex Machina *(Lat. Makine ile [gökten inen])*: Önceleri dramda düğümün, olayların akla yatkın tabii gelişimiyle değil de ani ve dışardan adeta tanrının ya da mutlakiyetçi bir kralın müdahalesiyle çözümlenmesi. Giderek edebiyatın her alanında ani ve mantıki bir gerekçe olmadan çözüme varılması.

Devlet Romanı *(Alm. Staatsroman)*: İdeal toplum ve devlet yapısını çoğunlukla ütopya halinde konu alan roman çeşidi.

Diafora *(Yun. farklılık)*: a) İki şeyin farklılığını dile getirmek: Tek ümidim, ümitsizliğimdir. b) Bir kelimeyi anlamını değiştirerek tekrarlamak: Başkasının mutluluğu, benim mutluluğumdur.

Dionistik *(Alm. Dionysisch; Antik şarap tanrısı Dionisos'un adına dayanarak)*: Sınır, ölçü tanımayan, coşkulu bir hayat tarzını benimseyen kişilik yapısı ve bunun dünyanın, evrenin özüyle birleşmesi.

Diyalog *(Alm. Dialog; Yun. ikili konuşma)*: İki ya da daha çok kimse arasında sürdürülen konuşma. Olay ve karakterlerin gelişimini göstermeye yarayan bir sanat aracı.

Diyaloglaşma *(Alm. Dialogizität)*: Bir söylem ya da metin içerisinde, birbiriyle uyuşmayan sosyal ya da düşünsel bakış açılarının bir arada dile gelmesi.

Doğaçlama *(Alm. Improvisation; Lat. önceden tasarlanmamış)*: Hazırlıksız, düşünmeden, içine doğma sonucu.

Dolaylama *(Alm. Periphrase)*: Dolaylı yoldan anlatma. Bir kişi ya da nesneyi özelliklerini sıralayarak anmak, örneğin Atatürk için çağdaş Türkiye'nin kurucusu... Retorik ve stilistikte bir kelimenin yerine onun tanımını vererek kalıplaşmış, aşınmış anlatımdan sıyrılmak. Bazı çirkin sözleri kullanmaktan kurtulmak amacıyla güzel adlandırma (Euphemismus) olarak da kullanılır. Mesela mezar yerine ebedi istirahatgâh, savaş yerine savunma vb.

Dramaturji *(Alm. Dramaturgie)*: **1)** Tiyatro oyununun kompozisyon ilkeleri. **2)** Onun etki kurallarının ve tekniklerinin teorisi. **3)** Uygulamada: Bu işi yerine getiren kişi demek olan dramaturgun görevi.

Durağan Dram *(Fr. drame statique)*: Yüzyıl dönümü Sembolizm tiyatrosu için Maeterlinck'in bulduğu ad. Bu tiyatronun özellikleri, kahraman–diyalog ve olayı psikolojik bir zemine oturtmadan, günlük

hayatın akışı içinde gizli kader güçlerini ortaya çıkararak insanı bu güçlerin kuklası gibi göstermek.

Duyguluk Akımı *(Alm. Empfindsamkeit)*: Almanya'da 1740– 1780 yılları arasında, Aydınlanma'nın akılcılığına karşı tepki halinde gelişen bir edebiyat akımı.

Dünya Edebiyatı *(Alm. Weltliteratur)*: Goethe'den kaynaklanan bu terim hem nitelik hem de nicelik yargısıdır. Bir yandan dünya uluslarının en değerli edebiyat ürünlerinin toplamını, öte yandan da edebiyat alanında dünyada mevcut her eseri içine aldığı düşünülebilir.

Edebi İmge *(Alm. poetisches Bild)*: Poetik imgeler içeren, eğretileme (metafor) ve benzetme için kullanılan genel bir terim.

Edebiyat Bilimi *(Alm. Literaturwissenschaft)*: Dilbilimle birlikte filolojiyi oluşturur. Edebiyatı konu alan bir bilim dalıdır, edebiyat tarihi ve edebiyat bilgilerinden oluşur.

Edebiyat Dili *(Alm. Literatursprache)*: Edebiyat eserlerinin dili, dolayısıyla bu eserleri yaratan dildir. Dilin işlenmiş, zengin bir üst düzeyini oluşturur, yazı diline dayalıdır. Edebiyat dili gelişmiş bir kültür biçiminin bir öğesi ve belgesidir.

Edebiyat Eleştirisi *(Alm. Literaturkritik)*: Bir edebiyat eserinin eleştirici gözle incelenip değerlendirilmesi. Aslında büyük bir sorumluluk bilinci gerektiren edebiyat eleştirisi, eleştiri ölçütlerinin ve değerlerinin sulandırılması, kişisel ilişkilerin ve duygusallığın etkisi altında yargılara varılması halinde amacından saptırılmış, güvenirliği kaybolmuş bir uğraş niteliğine bürünebilir.

Edebiyat Sosyolojisi *(Alm. Literatursoziologie)*: Edebiyatla toplumun karşılıklı etkileşimini aydınlatmaya çalışan ve edebiyat biliminde 1900'lü yıllarda ortaya çıkan bir buluş doğrultusu. Edebiyatın toplum hayatındaki rolü ve edebiyatın toplum şartlarından etkilenişi konusunda yoğunlaşmıştır.

Edebiyat: Sanatlı yazın ürünlerinin tümü.

Edebiyat-ı Cedide: Servet–i Fünun dergisi yazarlarının, Batı' nın çağdaş edebiyat gelişimini izleyen yenilikçi yazarlarının ekolü.

Edebiyatın Bağımsızlığı Anlayışı *(Alm. Autonomieästhetik)*: 19. yüzyıl başında edebiyat olgusunu bağımsız, başka söylemsel ve diğer uygulamalardan ve değer ilişkilerinden ayrı toplumsal eylem alanı olarak görme. Edebiyat dışı amaçlardan arınmış, özgür bu edebiyat anlayışı, edebiyatta özel bir bilgi, sezgi ve yazarda yaratıcı bir dâhi görme eğilimindedir. Seçkinci edebiyatla kitle edebiyatı ayrımını önemser ve 20.

yüzyılda *New Criticism*'de (Yeni Eleştiricilik), metne bağlı açımlamalarda yeniden güncelleşir.

Efsane *(Alm. Sage)*: Yer, zaman ve tarihi bir ad üzerine anlatılagelen masalımsı öykü, söylence.

Eğitim Romanı *(Alm. Erziehungsroman)*: Gelişim ve oluşum romanına yakın bir roman çeşidi. Bir insanın eğitim sürecini konu alır; dış etkilerin, yani eğitici güçlerin, kişi, çevre ve bilim–sanat gibi güçlerin eğitimdeki etkisini vurgular.

Eğlencilik Edebiyat *(Alm. Trivialliteratur)*: Kolay anlaşılır, sürükleyici, sıradan edebiyat. Kalıp ifadelere itibar eder.

Eğretileme–İstiare *(Alm. Metaphor)*: Anlatımda değişiklik ve pekiştirme sağlar; kelimelerin günlük gerçek anlamları dışında aktarmalı anlamda kullanılmaları sanatıdır. Alışılmış, geleneksel eğretilemelerin yanı sıra cesur, özgür eğretilemeler de vardır.

Eğretilemelerin Etkileşim Kuramı *(Alm. Interaktionstheorie der Metapher)*: Eğretileme kuramlarından olan etkileşim kuramı, eğretilemeli konuşmanın edimsel (pragmatik) bağlamını vurgular. Bir konuşmanın eğretilemeli (mecazi) olup olmadığı, buna göre, ifadenin konusal bağlamından anlaşılır. Eğretilemelerin etkileşim kuramı, eğretilemelerin oluşturduğu imgeselliğin dinamik, şaşırtıcı öğesini vurgular.

Eksilti *(Alm. Ellipse)*: Bir cümlenin anlam bütünlüğüne zarar vermeksizin bir kelimesini bilerek ya da farkına varmadan eksik bırakmak. Çoşkulu anlatımda, duyguları doğrudan dışa vurma eğiliminde sık sık ortaya çıkar.

Ekspresyonizm *(Alm. Expressionismus; Fr. "ifade"den)*: Dışavurumculuk. Almanya'da 1910–1925 yılları arasında kendini gösteren ve bütün sanat dallarını etkileyen bir sanat devrimidir. Başkaldırma, değişim ve aşırılılık sloganlarıyla ortaya çıkmış, edebiyatta insanın tamamıyla teknikleşmiş bir dünyada kendini kurtarmasını, yeni ve mutlak değerlere, normlara kavuşmasını savunmuştur. Sanatla politikayı, ahlakla estetik varsayımları bağlayarak geçmişin üstesinden gelmeyi denediği için kısa zamanda coşkusunu kaybetmiş ve kendi içindeki birçok çelişkiyle sönüp gitmiştir.

Elegantia *(Lat. Seçilmişlik, incelik)*: Antik hitabet sanatında net, somut, berrak ifade tarzı. Hümanizm ve Barok dönemlerinde Antik üslubu örnek alan yazarların tarzı.

Empresyonizm *(Alm. Impressionismus; Fr. izlenim sanatı anlamında)*: Aslında bir resim terimi. Edebiyatta (1890– 1910) nesnel dünyanın, algılayan kişinin anlık izlenimi olarak yansıtılması ilkesine dayalı, Natüralizm karşıtı bir akım.

Epigraf *(Alm. Motto)*: Bir metnin, bir eserin başına konmuş, ekseriya edebi bir metinden alıntı ya da özdeyiş.

Epik *(Alm. Epik)*: Anlatı türlerinin (destan, roman, hikâye, masal, fabl, idil, novel vb.) tümünün yer aldığı sınıf. İnsanın iç ve dış dünyasını bir anlatıcının bakış açısından ve olmuş bitmiş şeyler olarak dile getirme sanatı.

Epik Tiyatro: E. Piscator ve B. Brecht'in, "Aristotelesçi olmayan" tiyatro anlayışı. Bir olayın anti–illüzyonist temsilidir ve illüzyoncu etkiyi epik işleme araçlarıyla sağlar. Ulaşmak istediği mesafe ve düşünmeye davettir ve buna bildik şeylerin yabancılaştırılmasıyla ulaşır.

Epifrase *(Alm. Synonyme)*: Kökeni farklı, anlamca yakın, hatta aynı anlamda kelimeler. Bakmak–görmek, duymak– işitmek gibi.

Epizot *(Alm. Episode; Yun. Koronun girişinden sonra gelen anlamında)*: Romanın, destanın, dramın esas olayına giden ve onunla bütünleşen yan olay.

Estetik *(Alm. Ästhetik; Yun. duyulara ilişkin bilim dalı)*: Felsefenin bir alanı. Tabiatta ve sanatta güzel öğretisi. Edebiyatın niteliği, biçim ve yasaları bağlamında estetik, poetiğin bir alanıdır.

Eşdeğerlilik *(Alm. Äquivalenz)*: Yapısalcı edebiyat teorisinde Jakobson'un edebi konuşmanın tanıtıcı özelliği olarak nitelediği birbirini izleyen öğelerin (bir trilojinin dizelerinden bölümlerine kadar) aynı değerde oluşu.

Eşzamanlılık–Artzamanlılık *(Alm. Synchronie–Diachronie)*: İncelemede zaman esaslı farklılık. Eşzamansal inceleme yöntemi objenin yapısını belli bir zamanda ele alırken artzamansal inceleme bunu zaman akışı içindeki değişimlerini sorgulayarak yapar.

Ezoterik *(Yun. esoterikos = iç, dahili)*: Yetenekli ya da elit bir grubun anlayacağı, salt hevesli olanlara bir şey söylemeyen öğreti ve yazılar.

Fabl *(Alm. Fabel; Lat. Hikâye)*: Eğlenceli, ders veren hayvan hikâyesi. İnsan özelliklerini belli hayvanlara atfederek yazılmış çoğunlukla eğitici veya hicvedici hikâye.

Fecr–i Ati: 1908'den sonra yeniden yayımlanmaya başlayan *Servet–i Fünun* dergisinde yazmaya başlayan genç yazarlara verilen ad. 1909'da bir bildiri yayımlayarak çığırlarına "geleceğin şafağı" anlamında bu adı

verirler. Köprülü, Refik Halit Karay, Hamdullah Suphi Tanrıöver, Yakup Kadri Karaosmanoğlu başlıca temsicileridir.

Fin de Siècе *(Fr. yüzyılın sonu)*: Edebiyat tarihinde (19. yüzyıl sonunda) Burjuva değerlerinin endüstri devrimiyle yok olacağı sezgisini taşıyan kötümser bir dönem.

Figür *(Alm. Figur)*: **1)** Söz sanatlarında estetik kaygılar ve etkiyi artırma amacıyla alışılmış dil geleneğinden uzaklaşma. Bu anlamda söz figürleri olduğu gibi, düşünce figürleri de vardır ve her ikisinde de alışılmış ifadeden uzaklaşma söz konusudur. **2)** Kurmaca metinlerde "kişi".

Filoloji *(Alm. Philologie; Yun. Philos = Söz, kitap)*: Edebi eserlerin ve onların ardındaki kültürel ve sosyal fonun anlaşılmasına ve iletilmesine çalışan bilim dalı; modern dünyada edebiyat bilimi ve dilbilimi çalışmalarının ortak paydası.

Formalizm *(Alm. Formalismus)*: Biçimcilik; Rusya'da 1915– 1930 arasında görülen ve o dönemin Avantgardisleri sayılanların edebiyat ve sinema sanatı tezi.

Fragman *(Alm. Fragment; Lat. Parça)*: Yarım kalmış, tamamlanmamış ya da yazarı tarafından bilinçli olarak tamamlanmamış biçimde, yani yarım yaratılmış eser. Özellikle Romantizmin sanat felsefesine çok uygun düşen fragman tarzı, düşüncenin sonsuzluğu karşısında duyuların yetersizliği ilkesine dayanıyordu.

Frekans *(Alm. Frequenz)*: Anlatım Kuramına G. Genette'in yerleştirdiği bir terim. Olayların gerçekte görüldüğü sıklığıyla anlatıdaki sıklığı arasındaki ilişkiyi belirler. Bir kerelik bir olay tek olarak (*singulativ*) veya çok kereler (*repetitiv*) anlatılabilir, genellikle de aynı eser içinde bu ilişkinin iki türüne yer verilebilir ama biri daha yaygındır.

Fütürizm *(Alm. Futurismus; Lat. gelecek sözüyle ilgili)*: Gelenekçiliğe protesto olarak 1909–1912 yıllarında bildirilerde ortaya çıkan Filippo Tommaso Martinetti'nin başlattığı bir çığır. Akılcılığa karşı bir tutumla dinamizmi, çağdaşlık ülküsüyle savaşı, eylemi, kahramanlığı göklere çıkarıp sonunda faşizmle birleşmiştir. Cümle yapısında yıkıcılık, kelimelerin özgürlüğe kavuşturulması, şiirde "ben"in yok edilmesi gibi ilkelerle çalışmıştır.

Garipçiler: 1941'de yayımlanan *Garip* başlıklı eserde şiirleri toplanan Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat üçlüsü. Özellikleri: Edebiyatta biçimciliğe, duygusallığa karşı çıkıp söyleyiş güzelliğini temel saymaktır.

Gazel: Divan edebiyatında en yaygın nazım biçimi. 5–15 beyitten oluşur. İlk beyiti (matla) kendi içinde kafiyelidir. Son beyitte şairin adı bulunur. Gazellerde konu birliği şart değildir.

Gerilim *(Alm. Spannung)*: Nesirde ve tiyatroda merak ve ilgi uyandırmak amacıyla gerçekleştirilen heyecan.

Gelişim Romanı *(Alm. Entwicklungsroman)*: Bir insanın ruhsal ve fiziksel gelişimini, kişiliğin olgunlaşma sürecini, bunu hazırlayan dış etkileri ve ulaştığı olgunluğu konu alan roman çeşidi.

Gestalt Estetiği *(Alm. Gestaltästhetik)*: O. Walzel'in psikolojiye kazandırdığı 'gestalt kuramı'ndan türetilmiş bir edebiyat bilimi terimi. Biçim ile içerik ikiliğinin, her ikisini birden kapsayan '*gestalt*' terimiyle aşılması gerektiği düşüncesine dayanır.

Gevşek Yapı İlkesi *(Alm. atektonische Aufbauprinzip)*: Açık biçimde (*offene Form*) yer alan her bir ünitenin özel değeri olduğu görüşüyle, bütünün organik birliğinin ve mükemmelliğin aranmaması.

Gezi Notları *(Seyahatname)*: Gezi ve gezi izlenimlerinin kaleme alınışı. Gezi notlarının edebi değeri olabilir.

Gölge Oyunu *(Alm. Schattenspiel)*: Kukla oyununun iki boyuta sığdırılmış özel bir tarzı, Türklerde Karagöz.

Grotesk: Aslında İtalyancada (Grotten'deki) bir duvar resminden gelir ve Grotten resimleri tarzında demekti. Bitkisel ve hayvansal öğelerden oluşur; okuyucuyu giderek dünyaya yabancılaştıran ve onu eğlenceli hayali bir alana götüren, içinde esrarengiz, tekin olmayan güçlerin egemenliğinin yansıdığı, aslında bir araya gelemez gibi görünen şeylerin, mesela trajikle komiğin, adilikle yüceliğin bir oyun havasında birleştirildiği biçimsizliliğin biçimi, tabiata aykırılığın tabiiliği anlamına gelir (Dürrenmatt'ın *Fizikçiler* dramında olduğu gibi).

Güdümlü Edebiyat *(Alm. Tendenzdichtung; Lat. amaç, niyet)*: Sanat dışı bir amacı ön plana alıp sanatsal biçimlemeyi bu amaca araç yapan edebiyat.

Güdümlülük *(Alm. Engagement)*: Bir yazarın dünyayı değiştirebilme ümidiyle yaratıcılığını politik, sosyal, dini ya da ahlaki bir amacın hizmetine adaması.

Günce *(Alm. Tagebuch)*: Yaşantıların kişisel monolog tarzında içten geldiği gibi günü gününe not edilmesinden oluşan ve bu notların sahibi hakkında güvenilir biyografik bilgi niteliği taşıyan yazıların tümü.

Güzel Adlandırma *(Alm. Euphemismus)*: Kaba, sarsıcı deyişlerden kaçınarak dinleyenin kötü tepkisini önlemek için ince deyişler kullanma, güzel buluşlardan yararlanma sanatı. Mesela ölmek yerine ruhunu teslim etmek; mezar yerine ebedi istirahatgâh kullanmak.

Hece Vezni *(Alm. Silbenzählende Versprinzip)*: Mısraların belli hece sayısına dayandığı vezin.

Hexametre *(Alm. Hexemeter)*: Altı birimli Antik vezin.

Hiciv *(Alm. Satire; Lat. satura'dan)*: Bir tür değil, bir tutumdur; edebiyatın her türünde ortaya çıkabilir ve neşeli alaydan somurtkan melankolik bir sarsıntıya kadar çeşitlilik gösterir. Amaç, ters bir dünyanın sergilenmesi, bireyle toplumun bozukluklarının ortaya konmasıdır.

Hiciv Romanı *(Alm. satirischer Roman)*: Temel anlatım tutumu hiciv olan roman.

Hümanizm *(Alm. Humanismus)*: İtalya'da başlayıp 15.–16. yüzyıllarda Avrupa'da yayılan, Antik Yunan–Roma kültürünün yeniden canlandırılması, yaşama sevinci, akılcılık, insancıllık ilkelerini benimsemesi gibi özelliklerle belirlenen bir edebiyat ve kültür akımı.

Hypotaks *(Alm. Hyptaxe)*: Temel ve yan cümleciklerin sanatlı biçimde iç içe yerleştirilmesiyle kurulan cümleler.

İrrasyonalizm *(Alm. Irrationalismus; Yun. akla aykırıdan)*: Duygu, sezgi, içgüdü, rüya, hayal vb.'de, yani aklın kavrayamayacağı şeyde bilginin kaynağını gören felsefe anlayışı.

İçerik *(Alm. Inhalt)*: Biçimi yani 'nasıl'ı dolduran, onun içinde yer alan şey, anlatılabilir olan (malzeme, motif vs.).

İçkin Okuyucu *(Alm. Impliziter Leser)*: W. Iser'in etki estetiğinde adı geçen, bir metni okuma edimi sırasında gerçekleşecek okuyucu rolü, yani metnin içerdiği ve yazarın öngördüğü tüm düşünsel eylemleri algılayacak okuyucu.

İç Monolog *(Alm. Innerer Monolog)*: Anlatı kapsamında yer alan bir figürün ruh varlığının doğrudan doğruya ama onun ağzından söze dökülmeksizin, onun düşünceleri hatıraları, çağrışımlarıyla ve bilinç akımı tarzında kendi kendine konuşmasına tanık olurcasına anlatıma aktarılması.

İkincil Yazın *(Alm. Sekunderliteratur)*: Edebi eser üzerinde yazılmış olanlar.

İmaj *(Alm. Bild)*: İmge. Yoğunlaştırılmış bir içeriği olan ve yorumlamaya, açıklamaya elverişli, çok katlı bir anlatım. İmajda kelime, bir dil göstergesi olma özelliğini aşarak düşünme ve hissetmeyi harekete

geçirici simgeselliğin açıklığına ulaşır ki stilize etme ve edebileştirme de buna dayanır.

İman Tazeleyici Edebiyat *(Alm. Erbauungsliteratur)*: Din duygularının canlanması, tazelenmesi, manevi tatmin amacı ile yazılmış dini konulu eserler. Daha sonra belli bir siyasal ülküye bağlılığı pekiştirmek amacını güden eserler için de aynı terim kullanılmıştır.

İmge Alanı *(Alm. Bildfeld)*: Eğretileme (mecaz) ve eğretileme bileşiklerinin alışılmış dilsel ve edebi, açık ve çeşitlemeli imge gruplarına ait olması. Odak eğretilemeler demek olan karmaşık imge alanlarının anlamı ve anlam tarihi çoğunlukla, insanın dünyayı ve kendini algılayışının toplum ve kültür tarihi temelleridir.

İroni *(Alm. Ironie; Yun. Ters yerleştirme anlamında)*: Bkz. tersinme.

İşçi Edebiyat *(Alm. Arbeiterdichtung)*: Konularını ve malzemesini işçi dünyasından alan eserler. **1)** Alman edebiyatında 19. yüzyıl ortalarında Herwegh ve Freiligrath'dan başlayarak Natüralizm ve Ekspresyonizmde doruğa varan bir edebiyat çeşidi. **2)** İşçilerin yarattığı edebiyat: 20. yüzyıl başında Almanya'da, 2. Dünya Savaşı sonrası özellikle Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde gelişmiştir.

İşlev Çözümlemesi *(Alm. Funktionsanalyse)*: P. Bürger'in edebiyat sosyolojisine getirdiği bir terim. Edebiyatın belli bir toplumdaki işlevlerini ve işlev değişimini araştırmaya dayanır.

İtirafname *(Alm. Bekenntnisdichtung)*: Kişisel yaşantının doğrudan dile getirilmesini öngören edebiyat çeşidi. Goethe'nin yaşantı edebiyatında zirveye ulaştığı kabul edilir. Örnek: A. Augistinus, J.–J. Rousseau ve Tolstoy'un "İtiraflar"ı.

Kadın Edebiyatı *(Alm. Frauenliteratur)*: Kadını ve kadın olmanın sorunlarını işleyen, kadın yazarların eserleri.

Kadın Üslubu *(Fr. é criture féminine)*: Fransız feminist kuramında, erkeksi üsluptan farklı olduğu savunulan kadınsı yazma tarzı ki kadın yazarların eğilimli olduğu konulardan çok onların dil ifade tarzında psikanaliz görüşlerine dayanarak başkalık görür.

Kafiye *(Alm. Reim; Fr. rime)*: Uyak, mısra sonlarında ses benzerliği.

Kahraman *(Alm. Held)*: Anlatı ya da tiyatro edebiyatında odak figür, başrol.

Kalıp *(Alm. Klische; Fr. basma, matbaa çubuğu)*: Çok kullanılmış, aşınmış deyim ya da düşünce ve anlatım şeması, yavan taklit.

Kara Mizah *(Alm. Schwarzer Humor)*: Sinik etki bırakan, aksi, kinayeli bir edebiyat çeşidi. Mizahtaki olumlu, anlayışlı ve gülümseyen o temel tutumu sözde tabii bir jestle birleştirerek insancıl olmayanın, kötü olanın, oyunla ciddiyetin tuhaf bir biçimde karıştığı grotesk etki sayesinde ortaya çıkarır.

Kara Romantizm *(Alm. Schwarze Romantik)*: Avrupa Romantizmi içinde tekyanlı olarak gizli korkular, rüyalar ve sayıklamalar, hortlaklar, doğaüstü yaratıklar vs. gibi akıldışı konulara yer veren bir eğilim.

Karikatür *(Alm. Karikatür, İt. Yükselmek, doldurmak)*: Kişilerin ya da nesnelerin karakteristik özelliklerinin abartılarak yani bütüne olan oranlarını uyumsuza götürerek yansıtıp gülünç ya da eleştirici, hicivci bir etki uyandırmak.

Karmaşık Zamanlama *(Alm. Anachronie)*: Olayların, gerçek zaman sırasıyla anlatım sırasını karıştırmak.

Karnavallaştırma *(Alm. Karnavalisierung)*: M. Bahtin’in diyaloglaştırma kuramına göre: Monologcu bir kültürün veya edebiyatın, akrabalık, tuhaflık, kötü evlilik ve dünyevilik süreçleri yoluyla diyaloglaştırılması ve dengelenmesi.

Karşıt Anlam *(Alm. Antithese)*: Karşıt kavramların bir araya getirilmesiyle yapılan söz sanatı. (Örn. Deniz uyuyor, kör talih vb.)

Kaside *(Ar. Kaşida)*: Divan edebiyatı övgü şiiri, 30–99 beyitli olur: Bölümleri: **1)** Başlangıç: (Nesip, teşbig) Kasidede konu sevgi, sevgili, doğa vb. **2)** Övgü (kasit): Asıl övülmek istenen kişinin övüldüğü bölüm. **3)** Fahriye: Şairin övüldüğü bölüm. **4)** Tegazzül: Bir gazelin katıldığı bölüm.

5) Dua: Övülen kişi için edilen dua.

Kaynak *(Alm. Quelle)*: Yazarın işlediği konunun nereden geldiği, kökeni.

Kaynak Metin *(Alm. Ausgangstext)*: Çeviribilimde başka dile çevrilecek orijinal metin için kullanılan terim.

Kısa Öykü *(Alm. Kurzgeschichte)*: Kısa anlatı.

Kişisel Roman *(Alm. Personaler Roman)*: Anlatıcısı olmayan ve anlatıcı, karakterler arkasına gizlendiği için, kendi kendine anlatılır izlenimi bırakan roman. Burada okuyucu, yansıtılan dünyayı bir roman figürünün bakış açısından görür, adeta onun maskesine bürünür.

Kitap Tanıtımı *(Alm. Rezension; Lat. Recensere = İyice incelemek)*: Edebiyat, tiyatro, sinema, televizyon programları, konser ve bilim kitaplarını gazete ve dergilerde incelemek ve değerlendirmek.

Klasik *(Alm. Klassisch; Lat. Sınıf)*: Değer yargısı, birinci sınıf: Zaman ve mekân kavramlarını aşan, evrensel.

Klasisizm *(Alm. Klassik)*: Edebiyat ekolü: Goethe'nin İtalya gezisinden (1786) Schiller'in ölümüne (1805) kadar süren, akıl–duygu dengesini, kişiselle evrenselin birleştirilmesini, insancıllığı, kişilik eğitimini amaç edinen bir akım. İyi, hâkiki, güzel gibi insanlık ereklerini dile getiren semboller yaratmış, vücut–ruh, tabiat–sanat, gönül–akıl uyumunun estetik yaratıcılığının eğiticiliği sayesinde gerçekleşebileceğine inanmıştır.

Kolaj *(Alm. Collage; Fr. yapıştırma)*: Resim alanından gelme bu terim, hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle yeni bir kompozisyon oluşturma demektir. Burada her bir unsur, sembol niteliği taşıyan bir bütün içinde organik bir yapı öğesi kazanır.

Kolaya Kaçma *(Alm. Eskapismus; Lat. Kaçamak)*: Çelişkilerle dolu gerçeklikten kaçıp toz pembe gösterilen, sözde problemsiz bir hayal gerçekliğine sığınma. Her şeyden önce eğlencelik edebiyatın (Triviallit.) belirleyici özelliği.

Komedi *(Yun. "kosmos": Şarkı, sonradan güldüren oyun, Alm. Lustspiel)*: Antikitede Dyonissos şenliklerinden kaynaklanmış bir oyun çeşidi: Kişilerin, ilişkilerin gülünçlüğünün gün ışığına çıkarılmasını amaçlar. Güldürücülüğünü komik durumlarla, abartılmış tipik karakterlerle veya görünürde çözümsüz problemlerin şaşırtıcı çözümleriyle ve esprilerle sağlar, komedi çeşitleri de buna göre adlandırılır: Karakter komedisi, entrika komedisi vb.

Komparatistik *(Alm. Vergleichende Literaturwissenschaft)*: Karşılaştırmalı edebiyat bilimi.

Koşutçuluk *(Alm. Parallelismus)*: Bir üslup aracı olarak art arda gelen cümle ve cümle bölümlerinde kelimelerin aynı zamanda eşanlamlarını vermekle, pekiştirmek amacıyla simetrik yerleştirilmesi.

Köy Edebiyatı *(Alm. Dorfgeschichte)*: Köyü ve çiftçi çevresini konu alan edebiyat.

Kronik *(Alm. Chronik; Yun. Zaman belirleme)*: Tarih olaylarının zaman sırasına göre tespiti demektir. Aile kroniği, soy kroniği şekliye Ortaçağ edebiyatında karşımıza çıkar.

Kurgu *(Alm. Aufbau)*: Edebi eserde yapı öğelerinin bileşimi ve bunun gerçekleşmiş hali. Dış kurgu: Bölüm, perde, kıta vb. İç kurgu: Konunun gelişim çizgisi; dil kurgusu ise ritm, kelime seçimi vb.'dir.

Kurgu İlişkileri *(Alm. Strukturhomologie)*: İki farklı alan kurgusunda benzerlik, ilişki. Mesela Toplum yapılarıyla edebi eser kurguları, sosyal grupların hayal gücü dünyalarıyla eser kurgusu, keza farklı toplumlarla alanlar (*Feld*) arasındaki benzerlik ilişkisi (ekonomi ile kültür alanları arasındaki güç yapısı ilişkisi).

Kurmaca: *(Lat. Fiktio: Bulma, uydurma; Alm. Fiktion)*: Gerçek gerçekliğe uyma iddiasında olmayan yani "mümkün" ve "muhtemel" olanı anlatan veya oynayan eserler. İngilizcede "*fiction*" anlatı türüyle eşanlamlıdır ve asıl sınıflandırma konuya göre değişir: "*Sciene fiction*", "*Mystery fiction*", "*Pulp fiction*" gibi.

Kurmaca Dünya: Bir yazarın hayalinde kurduğu ve kurmaca nesir bir eserde anlattığı, figürleri, olayları gerçek gerçeklikle değil yazarın o gerçeklikten süzüp çıkardığı gerçeklikle ilişkili dünya.

Kurmaca Gerçeklik: Edebi eserde gerçek gerçekliğin, yazarın yaratıcı gücü sayesinde dönüştüğü yeni bir gerçeklik.

Küçük Öykü *(Alm. Kurzgeschichte; İng. Ame. Short story)*: Sıradan gibi görünen bir olayı ilginç kılarak kısa bir anlatı halinde işler. Başı ve sonu açık olarak nitelendirilen küçük öyküde kesin bir başlangıç ve bitiş yoktur.

Leitmotiv *(Alm. Leitmotiv)*: Aslında bir müzik terimidir ve özellikle kişileri, nesneleri karakterize eden, tekrarlanan motif anlamındadır. Edebiyatta sık sık tekrarı bir çeşit karakterize edişe ya da hatırlatmaya yarayan motif, durum, formül ya da nesne demektir ki, aynı zamanda bir kurgu aracı anlamı da taşıyabilir. Mesela nesne semboliğinde olduğu gibi.

Makame *(Ar. Makama = Önceleri soy toplantısı anlamında)*: Sonraları o toplantıda yapılan konuşmalar ve nihayet edebi hitabet): Arap edebiyatında, serbest nazım ve ritmik nesir tarzında yazılmış, nadir kelimelere, edebi alıntılara ve araştırmalara itibar eden anlatı.

Malzeme *(Alm. Stoff)*: Yazarın kişisel ve sanatsal eğilimleri sonucu seçtiği somut ve nesnel gerçeklik elemanları. Bunlar sanat eserinde motifleştirme süreci içinde ilk edebi işlemi yaşar.

Manierizm *(Alm. Manierismus)*: Özenti, anlatımda yapmacıklık eğilimi.

Masal *(Alm. Märchen)*: Zamanı ve yeri belirsiz, tuhaf, olağanüstü olayların bir bütün oluşturacak biçimde anlatıldığı bir edebiyat türü. Aslında sözlü edebiyata aitse de sonraları, özellikle Romantizmde ve türevi devirlerde sanatlı masallar (*Kunstmärchen*) yazılmıştır.

Metalepse, Metalepsis: Metanominin bir tarzı: Sonucun öncesiyle yer değiştirmesi: Ölüm yerine mezar gibi.

Mektup *(Alm. Brief; Lat. Kısa yazı)*: Mektup yazma kültürü Antik edebiyatta vardı, sonra 18. yüzyılda Almanya'da Duygululuk akımında dostluğun bir değer oluşuyla gelişti. Klasisizm ve Romantizmde kişisel haberlerle felsefe, bilim ve sanat görüşlerinin bir arada ifadesi anlamını kazandı. 20. yüzyılda giderek önemini kaybetti.

Mektup Roman *(Alm. Briefroman)*: Bir roman biçimi. Ben anlatımın bir çeşitlemesi olarak mektup yazan bir ya da birden çok kişinin anlatıcı rolünü üstlenmesi.

Melez Kurgu *(Alm. Hybride Konstruktion)*: Gramer ve üslup özellikleri konuşanın konumuna atfedilebilen, ama içkin olarak başka bir 'sözlü ideolojik' konumu ele veren ifade (M. Bahtin'in Diyaloglaşma Kuramında olduğu gibi).

Merdiven *(Alm. Klimax; Yun. Merdiven)*: Kelimelerin ya da cümlelerin etkiyi güçlendirmek amacıyla derece derece pekiştirerek ya da etkiyi zayıflatmak için son derece yumuşatarak sıralanması (*antiklimax*). Mesela: Para kaybetmek, bir şey kaybetmektir, şeref kaybetmek çok şey kaybetmektir; cesaret kaybetmek her şeyi kaybetmektir.

Metinlerarasılık *(Alm. Intertextualität)*: İster edebi ister teknik hiçbir metnin dışa kapalı olmadığı görüşüyle edebi metin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçaları katılabileceğinin, böylece de dilin bütüncül bir deney (*Unviversalexperiment*) olma niteliğinin ortaya konması.

Metin Eleştirisi *(Alm. Textkritik)*: Manevi bilimler, hukuk ve ilahiyat alanına ait hakikiliği kesin olmayan metinlerin eleştirisel incelemesinde kullanılan filolojik metot.

Metin *(Alm. Text)*: Edebiyat biliminin çeşitli anlamlarda kullandığı odak kavram. Edebiliğin tartışmalı olduğunun kabul edilişinden bu yana her türlü yazılı şey anlamında eser yerine kullanılmaktadır. Dilbilimde ise, kullanılan dilin bir birimi, tümcelerden ibaret olmayan, ancak tümcelerle gerçekleşen anlambilimsel bir birim olarak ele alınır. Tümcelerin birbiriyle bağlanarak bir metne dönüşmesi demek olan metinselliğin (*Textualität*) gerçekleşmesi için metinin bağdaşıklılık (*Kohäsion*), tutarlılık (*Kohärenz*), niyetlilik (*Intensionalität*), benimsenebilirlik (*Akzeptabilität*), bilgi aktarıcılık (*Infomativität*), durumsallık (*Situationalität*) ve metinlerarası ilişki (*Intertextualität*) gibi, özellikleri.

Metne Bağlı Yorumlama *(Alm. Werkimmanente Interpretation)*: Bir edebiyat analizi ve eleştirisi biçimi. Ek bilgilere (edebiyat dışı, mesela sosyolojik, tarihi, felsefi vb. şartları hesaba katmak gibi) gerek duyulmaksızın metnin içinde kalarak ve metni yine metnin kendisine dayanarak anlama ve değerlendirme yöntemi. Burada edebi eserin salt dil ürünü oluşu ilkesinden yola çıkarak, üslup, ritim, imaj, yapı vb. öğelerin araştırılması amaçlanır. Amerika’da *New Criticism*, Fransa’da *Explication de texte* ve Rusya’da Formalizmden esinlenmedir.

Metonomi *(Alm. Metonymie*; *Yun. Değiştirerek adlandırma)*: Düz değişmece, mecaz–ı mürsel. İçerik açısından akraba olan ya da birbiriyle ilişkili kavramların yer değiştirmesiyle yapılan söz sanatı. (Mesela: Haşim’i okur musunuz? Bir bardak içer misin?)

Mısra: Şiirin her satırı, dize.

Mikroroman *(Alm. Mikroroman)*: Çok küçük roman. Duyu organlarıyla algılanabilir küçük gerçeklik birimlerinin, art arda sıralanması esasına dayanır. Anlatıcı ‘ben’, psikolojik vb. yorumlara girmeksizin gördüklerini, duyduklarını küçük ayrıntılar halinde kaydeder. Natüralizmde saniye üslubu ile birlikte oluşmuştur.

Mimesis *(Yun. Taklit etme)*: Aristoteles’in edebiyat kuramından gelme bir terim. O, edebiyatın temelinde tabiatı taklit etmeyi görüyordu. Edebiyat=Gerçekliğin ifadesi tanımı Rönesans ve Klasisizmde yeniden önem kazanmıştır.

Mistisizm *(Alm. Mystik; Yun. Myein = Gözlerini kapamak)*: Dini tutumun özel bir biçimi. Erek, tanrıyla bir olma, ona ulaşmadır. Dinin

kalıplarını aşarak belli yorumlarla çalıştığı için çoğu zaman engellemelerle karşılaşmıştır.

Monolog *(Alm. Monolog)*: Kişinin kendi kendine konuşması. Nesir eserlerde figürlerin karşılaştıkları durumlar hakkındaki yorumlarını tasvirde yararlanılır. Düğüm monolog (*Konflikt–monolog*) çeşidi, eser kahramanının, olayların akışı içinde vardığı en önemli noktada karar vermek, kendiyle mücadele etmek, tartmak, seçmek hallerinde kendi kendine yaptığı konuşmadır.

Montaj *(Alm. Montage)*: Filmde, şiirde, roman ve tiyatro eserinde uygulanan bir anlatım tekniği: Gerçekliğin çeşitli alanlarından alınma türlü parçaların doğrudan doğruya, biçimci görüşler esasında, bir araya getirilmesi. Amaç ya bir çeşit yabancılaştırma sağlamak ya da yeni bir bütünlüğe ulaşmak ve sarsmak, düşündürmektir.

Motif *(Alm. Motiv; Lat. Harekete geçirici neden)*: Edebiyat eserlerinde tipik hale gelmiş, bu nedenle de soyutlanmış kalıpları gösterir. Mesela zengin kızıyla yoksul delikanlının aşkı ya da iki kadın arasında kalan erkek.

Müstehcen Yazın *(Alm. Obszöne Literatur)*: Ahlaka aykırı bulunan, utanç duygusunu hiçe sayan, cinsel dürtüleri harekete geçirmeyi amaçlayan yazın.

Natüralizm *(Alm. Naturalismus)*: 1880–1900 yılları arasında Avrupa edebiyatında görülen ve Realizmin sanatta objektiflik ve tabiata bağlılık ilkelerini tutarlı bir biçimde aşırılaştıran bir edebiyat akımı. Dünya görüşü yönünden Pozitivizmden kaynaklanmıştır ve insan tabiatını, tabiat bilimlerine dayanarak kalıtım, çevre ve tarihi şartların bir ürünü olarak yorumlamıştır.

Neologizm *(Alm. Neologismus; Yun. Yeni+kelime)*: Yeni kelime türetimi.

Nouveu Roman *(Fr. Yeni roman)*: 1950'lerde Fransa'da oluşan ve M. Butor, R. Pinget, N. Sarraute, Claude Simon vd. tarafından temsil edilen bir roman biçimi. Başlıca özelliği, geleneksel anlamda konu, figür ve tutarlılığa önem vermeyerek, henüz psikanaliz ve sosyolojinin egemenliğine girmemiş bir gerçeklik alanını sezgiler yoluyla fethetmek eğilimidir. Alman edebiyatında bu roman biçiminden etkilenen yazarlar M. Johnson, M. Walser, Th. Bernhard, Jürgen Becker'dir.

Novel *(Alm. Novelle; İt. Yenilik)*: Aslında duyulmamış derecede yeni bir olayı işleyen kısa, yoğun, disiplinli bir kurgusu olan nesir anlatı türü.

Odaktan Uzaklaştırma *(Alm. Dezentrierung)*: Fransız Yapısalcılığına karşı Derrida'nın getirdiği bir yapı modeli: Anlambilimsel faklılaşma hareketleri, sabitleştirilebilir ve her öğesi hiyerarşik düzenlenebilir bir odaklaşmayı dışlar tezine dayanmaktadır.

Okuma Tarzı *(Alm. Lektüre)*: Yorumlamacı bir kavram olan 'açıklama'nın (*Interpretation*) aksine ve yapısalcı bilimsellik idealinin aksine bu terim, Yapıbozuculuk'ta, metnin içinde sabit olmayıp okurun okuyuş tarzında değişen anlamı ifade eder.

Okur *(Alm. Leser)*: Alımlama kuramlarının her biri kendi okur tipolojisini yaratmıştır ve buna uygun terimleri vardır: Kurmaca (fiktif okur) edebi metinlerde doğrudan hitap edilen, anlatıcının karşısında hayal ettiği okur; metnin içerdiği bütün anlam–düşünce–sanat boyutlarını anlayabilen okur; örtük (*implizit*) okur: Metin yapısı içine gizli yerleştirilmiş okur.

Olay *(Alm. Handlung)*: Anlatı ve dramda işlenen olay, konu.

Olumlu Kahraman *(Alm. Positiver Held)*: Toplumu ve onun idealini temsil eden, geleceğe yönelik örnek kahraman. Yükselen ve ilerleyen sınıfın temsilcisi olarak olumlu kahraman, Sosyalist Realizmin benimsediği bir roman ve dram kahramanıdır.

Olumsuz Kahraman *(Alm. Negativer Held)*: Var olan ya da ulaşılmak istenilen toplum açısından "başarısız" sayılan kahraman: Harekete geçirici, etkileyici değil etki altında, pasif kahraman.

Oluntu *(Alm. Episode)*: Yan olay niteliğiyle romanın ana olayına katılan, onunla bağlandığı halde kendi içinde bir birlik oluşturan bölüm, ikinci derecede olgu.

Oluşum Romanı *(Alm. Bildungsroman)*: Gelişim romanının bir çeşitlemesidir. Kahramanın kültürle belirlenmiş bir çevrede öğrenme ve deneyimlerle düşünsel ve ruhsal yetileri yüksek, karakterli ve uyumlu bir bütün oluşturacak şekilde geliştirilerek belli bir kültür idealini gerçekleştirmesini işler. Alman edebiyatı tarihinde klasik örnekleri: Wieland'ın *Geschichte des Agathon*'u, Goethe'nin *Wilhelm Meister*'i, Hesse'nin *Das Glasperlenspiel*'i.

Ortak Simge *(Alm. Kollektivsymbol)*: Yeni edebiyat sosyolojisinde bir görüş biçimi terimi. Bu sayede bir toplumun kendine özgü söylemleri hakkında bilgi, somut ve herkesçe anlaşılan bir şekilde, söylem sınırlarını aşmayı başaran bir değiş tokuş şeklinde anlaşılabiliyor.

Otobiyografi *(Alm. Autobiographie; Yun. Kendi hayatını yazma anlamında)*: Özyaşamöyküsü: Kendi hayatını edebiyat katında anlatma. Örnek: Alman edebiyatında Goethe'nin *Dichtung und Wahrheit*'ı, Türk edebiyatında Aziz Nesin'in *Böyle gelmiş Böyle Gitmez* ve *Yokuşun Başı* kitapları.

Örtmece *(Fr. Comouflage)*: Bir metnin gizli, her okuyucu tarafından algılanamayacak bir anlam düzeyine yerleştirilmesini ve böylece yasaklar, tabular, sansür kurallarından sıyrılmasını sağlayan edebiyat stratejileri.

Örtük Okur *(Alm. Impliziter Leser)*: W. Iser'in etki estetiğinde, metnin okuma edimi sırasında oluşturulacak 'okuyucu rolü'. Tutarlı bir şekilde alımlayan okuyucudan beklenebilecek metnin yapısı içine yerleştirilmiş düşünsel işlemlerin tümü.

Öz *(Alm. Gehalt)*: Biçim içinde yer alan soyut (düşünsel) içerik.

Özdeyiş: *Bkz.* Aforizma.

Özenti *(Alm. Manierismus)*: Üslup ve biçimi belirgin bir titizlikle amaç saymak; konuyu, özü ihmal etmek, anlatımda süse, gösterişe fazla önem vermek.

Özerk Estetik: *(Alm. Autonomieästhetik)*: 1800'lerin başlarında edebiyatın bağımsız, her türlü uygulama ve diğer ilişkilerinden ayrı toplumsal bir sistem olarak yerleşmesiyle ortaya çıkan bir estetik program. Edebiyatı, edebiyat dışı her türlü hedeften uzak tutar ve edebiyatta bilginin, bilgeliğin özel bir tarzını bulur, yazarı–şairi yaratıcı olarak görür.

Özişlev *(Alm. Autofunktion)*: Formalizmde, bir metnin her öğesinin öbür dil çeşitleriyle (mesela günlük konuşma diliyle) ve öbür kültür dizgeleriyle (mesela başka sanatlarla, basınla vb.) olan ilişkisi.

Özyaşamöyküsü: *Bkz.* Otobiyografi.

P.E.N. *(Alm. PEN–Club)*: Şair, dram ve deneme yazarlarının baş harfleriyle oluşturulmuş bir edebiyatçı kulübü adı. Merkezi Londra'da olan uluslararası bu dernek, 1921 yılında İngiliz yazarı Bayan C. A. Dawson–Scott tarafından kurulmuştur. Amacı, savaş ve kriz dönemleri dahil, edebiyatın her zaman dünya çapında yaşatılmasıdır.

Parabol: Mesel *(Alm. Parabel; Yun. Benzetme, ders)*. Sembole yakın, akılda yer edici, ders veren bir örnek olayı anlatarak okuyucuyu inandırmak, aydınlatmak amacını taşıyan anlatı. Alegoriden farklı olarak parabol, bilinmeyen, ama öğrenmesi, aydınlatılması istenen, ders çıkarma yeteneği olan herkese hitap eder.

Paralel İşleme *(Alm. Parallele)*: Figürlerin ve olayların paralel işlenmesiyle farklılıkların yansıtılması ve zorunlu karşılaştırmadan ortaya çıkan etki gücünden yararlanma.

Paralipse *(Yun. Dışarıda bırakma, atlama)*: Bir şeyi atlamak istediğini söyleyerek dikkati ona çekmek, bu yolla vurgulamak. Örnek: “Sizin hakkınızda söylediği ağza alınmaz sözleri açıklayacak değilim.”

Parataks *(Alm. Parataxe; Yun. Yanına koymak)*: Temel cümleleri yan yana sıralamak. Halk edebiyatı ve empresyonist nesirde yaygındır.

Parnas Ekolü *(Fr. Parnassiens)*: Fransız edebiyatında 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış bir ekol. Sanat için sanat ilkesiyle özdeşleşmiştir.

Parodi *(Alm. Parodie; Yun. Karşı şiir)*: Bir edebi eserin biçimini konusundan koparıp, o konunun yerine başka ve aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu (idealle gerçeklik arasında) ortaya çıkarmak ve böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmak.

Pastiche *(İt. pasticco’dan Fransızcaya geçmiş bir terim)*: Aslı karmakarışık, çorba anlamında ya orjinallikten uzak ya da özellikle bir kişi ya da dönem üslubunun taklidi.

Perspektif: *Bkz.* Bakış açısı

Pikaro Romanı *(Alm. Schelmenroman, Pikarischer Roman)*: Macera romanlarının 16. yüzyıl İspanya’sında tutulan bir çeşidi. İçinde çoban romanıyla şövalye romanı öğelerini bir sosyal protesto belgesi halinde birleştirir. Pikaro romanında esas figür, dünyayı ve toplumu aşağıdan yukarı doğru yönelmiş bir bakış açısından görür ve yaşar.

Pléiade *(Yun. Pleias’*dan, *Yedili takımyıldız)*: Yedi üyeli şair grubu. Fransız edebiyatında Rönesans’ın en önemli şiir ekolü. Antik edebiyata ve İtalyan edebiyatına hayranlık bu şairlerin tanıtıcı özelliğiydi.

Poésie Fugitive *(Fr. Uçucu şiir)*: Hafif şiir: Fransız Rokoko ekolünün erotik, ironik ve hicivci tonda neşeli şiirlerine verilen ad.

Poésie Pure *(Fr.)*: Salt şiir, angajmanı olmayan, amacı kendinde olan şiir.

Poeta Doctus *(Lat. Bilge şair)*: Antikiteden bu yana, Tanrı vergisi yeteneğini zengin teorik bilgiyle ve devrin kültürüyle birleştirerek yetişmiş kültürlü, bilgili ve yetenekli şair.

Peata Eruditus (*Lat.*): Aydın şair.

Poeta Laureatus (*Lat.*): Taçlandırılmış, ödüllendirilmiş şair. Antik Yunan’da şair yarışmalarında birinci gelenin defne tacı giymesiyle ilgili.

Poeta Vates (*Lat.*): Kâhin, yol gösterici şair.

Poéte Maudit (*Fr.*) Lanetlenmiş, dehası fark edilmemiş, toplumun değerlerini hiçe sayarak sırf şairlik idealiyle yaşayan şair.

Poetik *(Yun. Poietike)*: **1)** Şiir öğretisi. **2)** Doğru ve güzel yazmanın normatif rehberliği **3)** Edebiyat eleştirisi.

Polisiye Roman *(Alm. Kriminalroman)*: İlk olarak haydut romanlarından çıkmıştır. Cinayetlerin planlanmasını, uygulanmasını ve ortaya çıkarılmasını anlatır.

Pop–Art *(İng.)*: Demokratik Realizm görüşüyle sanata, bugünkü sanatın bir mal–eşya, tüketim aracı karakterini savunan bir sanat akımı. Dadaizmle akrabadır ve seçkin, nadide olanı reddeder. Hazır ürünlerin montajını, bulunmuş, rasgele karşılaşılmış nesnelerden yararlanarak faydalı olmayı amaçlar.

Pop–Edebiyat (*Populer = Herkesçe anlaşılır'dan)*: Pop–art kavramına dayanan, pop–kültür edebiyatı. Eğlencelik edebiyatın yer aldığı ticari edebiyatla seçkin–sanatlı edebiyata bilinçli bir şekilde karşı çıkan ahlaksız, ilkel, porno yazın, bu terimin içeriğini oluşturmaktadır.

Popülist Edebiyat *(Lat. Populus=Halk'tan)*: Fransa'da 1929 yılında L. Lemonnier ve A. Theérive tarafından kurulan ve 19. yüzyıl Rus edebiyatının halkçı yazarlarına dayanan bir edebiyat çizgisi. Amacı toplumcu eleştiriye dayalı angaje bir sanattır.

Pornografik Yazın *(Yun. Pornos, porne = Fahişe'den)*: Erotik edebiyatın tartışmalı özel bir alanı. Aslında fuhuş ve fahişe sorunsalını ele alan kitap.

Portre *(Alm. Portät)*: Bir kişiliğin edebi karakter görünümü.

Postfigürasyon *(Lat. Post = Sonra, Figurato = Sunma)*: Bir olayın ya da kişinin İncil veya bir mite göre, bilinçli tipolojik stilizasyonu.

Postmodernizm *(Alm. Postmodernismus)*: Modern sonrası, modernizme karşıt dönem.

Prefigürasyon *(Lat. Prae = Ön, Figurato = Sunma)*: Eski çağ kişilerini, olaylarını Hıristiyanlığın habercileri olarak yorumlayan tipolojik bir düşünce tarzı.

Psikanalitik Roman *(Alm. Psychonanalytischer Roman)*: Psikolojik roman çeşidi. Frued'un rüya ve bilinçaltı konularındaki keşiflerini, ruh analizleri ve yorumlarını esas ilke olarak kullanan roman. Alman edebiyatındaki temsilcileri: Musil, Broch, Döblin, Th. Mann, St. Zweig, H. Hesse.

Psikogram *(Alm. Pyschogram; Yun. ruh–yazı, not)*: Bir kişinin ruh portresi, onun ruhsal–düşünsel özelliklerinin ve yeteneklerinin tüm görüntüsü.

Psikolojik Roman *(Alm. Psychologischer Roman)*: Olayları, kişilerin ruh hayatının gözlem, analiz ve yorumuna dayanarak geliştiren, bu nedenle daha çok ruh manzaraları veren roman türü. Rousseau'nun *Nouvelle Héloise*'i (1761) ile başlar, Realizmde (Keller, Meyer) ve Natüralizmde (Hauptmann, Wassermann) ve Ekspresyonizmde (Schnitzer) doruk eselerini verir. Ekspresyonizmden bu yana zayıflama gösterir.

Purizm *(Alm. Purismus)*: Bir dili yabancı etkilerden arındırmayı, uzak tutmayı amaçlayan çabalar; arı dilcilik.

Ready–Made: M. Duchamp'ın buluşu olan, herhangi bir mevcut nesneyi sanat eseri sayan "sanat türü".

Realizm, Gerçekçilik *(Alm. Realimus)*: İdalizmle (Klasisizm, Romantizm) Natüralizm arasındaki edebiyat dönemi. Bütün Avrupa edebiyatında çok çeşitli görünümlerle ortaya çıkan bu akım, Almanya'da 1830–1880 yılları arasında etkili oldu. Fransa'da Stendhal, Balzac, Flaubert; İngiltere'de Dickens, Thackeray, Bronte; Rusya'da Dostoyevski, Tolstoy, Turgenyev gibi temsilcilerle daha önce kendini gösteren Realizmin en belirgin özelliği, Klasisizmin idealizminden bilinçli bir uzaklaşma, burjuva gerçekliğinin sakin ve yansız bir gözlemi ve tasviridir. Alman edebiyatında baştemsilcileri Keller, Raabe, Storm, Meyer, Fontane, Hebbel, Grabbe, Büchner'dir.

Retorik Soru *(Alm. Rhetorische Frage)*: Bir cevap almak için değil de olumlu ya da olumsuz bir ifadeyi vurgulamak ve etkili olmasını sağlamak için soru kipinden yararlanma sanatı.

Risale *(Alm. Traktat; Lat. Tractatus)*: Dini, ahlaki ya da bilimsel bir problem üzerine nesir biçiminde kaleme alınmış inceleme. Almanya'da 16. yüzyılın başından itibaren popüler teolojik, iman tazeleyici yazılar.

Ritmik Nesir: İçinde bazı ritmik figürlerin veya metrik modellerin, metni günlük konuşma dilinden ayırdığı, ama şiirden ve manzum destandan farklı şiirsel nesir. Ritmik nesrin en belirgin özellikleri, cümle yapısındaki paralellikler, aliterasyon ve kafiyedir. Eski dualar, ritüel kalıplar; büyü tekerlemeleri, muhtemelen rituel dans ritmiyle dilin koordinasyonundan doğma ritmik nesir örnekleridir.

Rokoko *(Alm. Rokoko; Fr. Midye kabuğu biçiminde geliştirilmiş bir süs motifi)*: Mimari ve resim sanatından edebiyata aktarılmış bir terim.

Fransa’dan Alman edebiyatına geçen Rokoko üslubu, akılcı, ama aynı zamanda kıvrak, alımlı bir salon edebiyatı oluşturmuştur. Alman edebiyatında en ünlü temsilcisi Chr. Martin Wieland’dır.

Roman *(Alm. Roman)*: Uzun bir nesir anlatı türü. Hayat gerçekliğinden kaynağını aldığı halde kurmaca bir gerçeklik yaratır ve bunu anlatım tekniklerinin yardımıyla organik bir parça–bütün ilişkisini gerçekleştirecek yapı mükemmelliği içinde dile getirir. Avrupa edebiyatlarında destandan kaynaklanan bu tür, 16. yüzyıldan itibaren bağımsızlaştı ve sürekli değişim ve gelişim kaydetti. Roman bireyin ya da bireyler topluluğunun kader ve çevre gibi güçlerin etkisi altında bulunduğu bir dünya ve hayat kesitini yaratıcı bir biçimde ortaya koyan tasvir, hikâye etme, konuşma vb. sunuş biçimlerinden örülü bir anlatı dokusudur.

Romantizm *(Alm. Romantik)*: 1798–1835 yılları arasında Almanya’da ortaya çıkan ve Alman idealizminin son gelişim aşamasını içeren bir edebiyat akımı. Duygu kültürüne verdiği önem, sanatta bütüncül tutumu, milliyetçiliği, geçmişe, Asya kültürüne, Hıristiyanlığa sempatisiyle kendini gösterir.

Rominsonad *(Alm. Robinsonade)*: D. Defoe’nun macera ve seyahat romanı Robinson Crusoe’nın taklitleri için kullanılır.

Röportaj (*Fr.*): Basın veya radyo–televizyon için aktuel bir olay hakkında haber rapor. Dakiklik ve nesnellik ister, öte yandan sanatlı işlenişi sayesinde güncelliğin üstüne çıkarak belgesel edebi nitelik kazanabilir.

Sanatçı Romanı *(Künstlerroman)*: Sanatçı kişiliğin ve sanatçı varlığının odak problem olarak işlendiği roman çeşidi.

Saniye Üslubu *(Alm. Sekudenstil)*: Natüralizmde yaygın olan tasvir tekniğidir, gerçekliği duyularla algılanabilir en küçük ayrıntısıyla (hareketler, sesler, renkler vb.) ve an be an oluşumunu tümüyle yansıtmayı amaçlar ve filmdeki ağır çekim tekniğine benzer.

Sembolizm *(Alm. Symbolismus)*: 19. yüzyılın son çeyreğinde Natüralizme karşı akımlar arasında Fransa’da özellikle şiir alanında başlayan bir edebiyat akımı Alman Romantizminin kültür mirasıyla beslenen bu akım. Mallarmé çevresinden Stefan George aracılığıyla Almanya’ya geçti. Sanat için sanat, sözün tınlama ve çağrışım gücü, sembollere verilen önem, akımın ana çizgileridir.

Servet–i Fünun Edebiyatı: 1889’dan beri fen dergisi olarak yayımlanan Servet–i Fünun Dergisinde 1895 yılında Recaizade Mahmut Ekrem’in öncülüğünde Batı’ya yönelen yazarların oluşturduğu edebiyat

çevresi, Tevfik Fikret, Halit Ziya, Cenap Şahabettin, İsmail Safa, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın başlıca Servet–i Fünunculardır.

Sığınmacıların Edebiyatı *(Alm. Emigrantenliteratur; Lat. Göç etmek)*: Politik nedenlerle ülkelerini terk eden şair ve yazarların eserleri.

Silik Baş Figür *(Alm. Antiheld)*: Olumlu kahraman, olumsuz kahraman terimlerinin karşıtı olarak, kahraman olmayan figür: Zaman ve toplum şartlarının bireyin sivrilmesini, kahraman olmasını imkânsız hale soktuğu savının gereği olarak pasif, silik figür.

Simge *(Alm. Symbol; Yun. Tanıtıcı belirti)*: Üzerine soyut bir anlam, bir düşünce yüklenmiş somut şey. Anlam yükleme işi bir topluluk, bir çevre tarafından adeta ortaklaşa, sözleşerek bir şifre gibi gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle simge bir tam imgeden (kişi ya da şey) yola çıkılarak onun duyularla algılanabilir görüntüsünün ardında yatan genel anlam ilişkisine yönelir. Arı, çalışkanlık; gözleri bağlı, elinde terazi tutan genç kız adalet simgesidir gibi.

Sinestezi *(Yun. Birlikte algılamak; Alm. Synästhesie)*: Farklı duyu organlarının görev alanlarına ait uyarıların birbirine karıştırmasıyla oluşan bir tür anlam aktarması olarak tanımlanabilecek Sinestezi (*Alm. Synästhesie*) edebi ve gündelik dilde sık sık başvurulan bir söz sanatıdır. Acı söz, tatlı bir ses, soğuk bir bakış, çiğ renk gibi.

Sinizm *(Alm. Zynismus)*: Antikitede bir felsefe ekolü, Köpeksilik.

Somut Şiir *(Alm. Konkrete Poesie)*: 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve tamamıyla dil malzemesinin, cümle kuruluş biçimlerinin ya da görsel (*visuel*) olduğu gibi, grafiksel biçimlenişin okumada esas nesne olarak önemsendiği şiir.

Sone (*Alm. Sonett; İt. Sonetto; Fr. Sonnet*): İtalyan kökenli şiir formu; bütün Avrupa edebiyatlarında rağbet görmüştür. Esas biçimi 14 mısradan oluşur, bunların iki dörtlü, iki üçlü kıtası vardır. Kafiyesi genellikle abab ve abab veya abba ve abba; cdc, dcd ve cde cde şeklindedir.

Söylem *(Alm. Diskurs; Fr. Discours)*: Avrupa'da Aydınlanma döneminde, hakikati arayan felsefi söyleyiş. Yeni edebiyat biliminde daha çok "söylem çözümlemesi" terimi olarak geçer ve Foucault'un kastettiği anlamda: Medyaya, kurumlara ve maddi örgütlere bağlı olan, özel bir kuralsallığı bulunan, tarihsel edimsel (*effektiv*) ifadelerin tümü.

Söz Sanatı *(Alm. Rhetorische Figur)*: Anlatıda dilin alışıla gelmiş (normatif) kullanımından farklı olarak biçimlendirme esnasında bir ifade tarzı.

Sturm und Drang: 1767–1785 yılları arasında Almanya'da kendini gösteren edebiyat akımı. Hayal gücü ve duygu dünyasına önem vermiş, devrimci ruhta, Rousseau'nun doğalcılığına sempati duymuştur ve akılcılığa, dolayısıyla Aufklärung, Rokoko ve Klasisizme karşıttır.

Sürrealizm *(Alm. Surrealismus)*: Gerçeküstücülük. Birinci Dünya Savaşı sonunda özellikle Fransa'da oluşmuş ve İkinci Dünya Savaşına kadar sürmüş bir sanat akımı. Dadaizmin devamı gibi görünse de Ekspresyonizm ve Sembolizmle ilişkilidir. Devrimci bireyciliğiyle Sürrealizm, bilinçaltına ve onun ortaya çıkış biçimlerine büyük önem vermiş ve soyut sistematik düşüncenin karşısına rüyamsı ve mucizevi olanı çıkarmıştır.

Synedoche *(Alm. Synekdoche)*: Bölümün yerine bütün *(Totum pro parte)* ve bütünün yerine bölümün *(Pars pro toto)* kullanılmasıyla yapılan söz sanatı. (Bütün insanlar için insan; ev yerine ocak.)

Şifre *(Alm. Chiffre; Fr. İşaret)*: Modern edebiyatta sembol tarzı yoğun bir işaret niteliği taşır ki, anlamı ancak bağlam içindeki yeriyle tahmin edilebilir.

Stilistik: Üslup bilgisi.

Takma Ad *(Alm. Deckname)*: Kişilerin kimliğini saklamak amacıyla aldıkları ad. Edebi eserlerde tarihi kişileri yansıtan figürlere verilen, herhangi bir nedenle kendini saklamayı uygun gören yazarların kendilerine verdikleri adlar.

Takvim Hikâyesi *(Alm. Kalendergeschichte)*: Küçük, halkın hoşlanacağı tarzda eğlendirici; gerçek hayatla ilgili, ders verici hikâye.

Tablo *(Alm. Tableau)*: Romanda yapı ünitesidir, içinde durağan imge ve hareketli sahne öğelerini birleştirir.

Tarih Romanı *(Alm. Historischer Roman)*: Konusunu tarihi şahsiyetlerden ya da olaylardan alan, tarih gerçekliğini kurmaca (fiktif) olayların yaratılmasında kullanan roman çeşidi. Almanya'da *Sturm und Drang* döneminde tarih bilincinin gelişmesiyle başlamış, bir ara duraksayıp geriledikten sonra 19. yüzyılda Realizmin desteklediği çağ romanıyla yeni bir yarış havasıyla yine ortaya çıkmıştır.

Tasavvufi Halk Edebiyatı: Tasavvuf duygu ve düşüncelerinin yarattığı halk edebiyatı: Hikmet, ilahi, nefes, nutuk, devriye gibi şiir türleri vardır.

Tasvir *(Alm. Beschreibung)*: Betimleme. Kişilerin ya da nesnelerin, okuyucunun hayal gücünde net imajlar uyandıracak şekilde ayrıntılı olarak adlandırmalarla yansıtılması.

Tektonik *(Yun. Mimari)*: Sıkı, özenli, sanatlı kurgusu olan edebi eserin özelliği.

Teknik *(Alm. Technik; Yun. Beceri)*: Edebi biçimleme sanatının öğrenilmesiyle elde edilen beceri yanı.

Tersinme *(Alm. Ironie; Yun. Ters yerleştirme)*: Sözlerle ve davranışlarla tersini ortaya koyma sanatı. Kastedilenin tersini söyleme, ironi. Mizahın (Humor) tersine ironi daha çok eleştirici, saldırgan ve komik bir tarzda yıkıcıdır. İroninin en yüksek biçimi ise yazarın kendini söylediği şeyden ustaca ve fark edilmeyecek şekilde uzak tutması, araya mesafe koyması sanatıdır.

Textlinguistik: Linguistiğin bir dalı. Fonoloji, morfoloji, sentaks, semantik gibi dil sisteminin parçalarıyla değil, biçimlenmiş metinlerle, çeşitli metin türleriyle ilgilenir.

Tip *(Alm. Typus; Yun. Typos)*: Genelde benzer görüntülerin asıl, ilk biçimi: Kişi veya nesnelerin örnek modelleri. Edebiyatta: Bireysel özellik göstermeyen daha ziyade belli sınıf, meslek ya da yaş gruplarının özelliklerini taşıyan figür.

Toplum Romanı *(Alm. Gesellschaftsroman)*: Bir toplumun ve dönemin panaromasını, çoğunlukla eleştirici amaçla yansıtan roman.

Toplumcu Gerçekçilik *(Alm. Sozialistischer Realismus)*: Sosyalist ve komünist ülke ve partilerin çoğunun benimsediği resmi edebiyat kuramı. Lenin'in savunduğu, edebiyatın tümüyle parti hizmetine adanması gerektiği hakkındaki tezi esas alıp, edebiyatın estetik bir değeri olamayacağı, dünyayı olduğu gibi değil olması gerektiği gibi göstermekle yükümlü tutulacağı gerekçesiyle sanatın tamamıyla ideolojinin emrine sokulmasına dayanır.

Topos *(Alm. Topos; Yun. Yer)*: Retorik alana ait olup Avrupa edebiyatında kendini gösteren klişeler (düşünce ve anlatım kalıpları). Ortaçağ Latin edebiyatı aracılığıyla geçmiş ve 18. yüzyıla kadar üsluplarda yer eden kalıplar, imajlar, motifler halinde etkilerini sürdürmüştür.

Totoloji *(Alm. Tautologie; Yun. aynı–kelime)*: Anlamdaş kelimelerin art arda söylenilmesiyle pekiştirme sanatı. Mesela her zaman ve ebediyen; biricik ve tek.

Tumturak *(Alm. Amphase)*: Bir kelimenin içinde var olan anlamı, sesini yükselterek ve özel anlatım biçimiyle vurgulamak sanatı: İşte bakın bir insan!

Tür *(Alm. Gattung)*: Goethe'nin deyişiyle edebiyatın üç tabii biçimi: Nazım, nesir ve dramın her biri.

Trajedi *(Yun. Tragedia = keçi melemesi)*: Avrupa tiyatrosunun en önemli türü. Antik trajedi (*tragedia*) konu, biçim ve ahlaki örnekler bakımından Avrupa trajedilerinin örneği olmuştur. Kaynağını MÖ 8. yy. Dyonssos ayinlerinden alan Yunan tragedyasının konusu, aslında bu tanrının başından geçenlerdir.

Ufuk Erimesi *(Alm. Horizontverschmelzung)*: H. G. Gadamer'ın yerleştirdiği bir yorumlamacı kuram terimi. Anlam sürecinde beklenti ufku (yani alımlayıcının önbilgileri ve önyargıları) ile metin ufkunun birbiriyle karışıp erimesi.

Ulusal (Milli) Edebiyat *(Alm. Nationalliteratur)*: 18. yüzyıl ortalarından bu yana, bir ulusun kendi dilinde verdiği edebi eserlerin tümü.

Ulusalüstücülük *(Alm. Übernationalität)*: Komparatistikte birden fazla ulusal edebiyat üzerinde çalışıldığından, değer yargılarını, ölçütlerini bir tek edebiyatın ulusal alanından kurtararak uygulamak.

Universalpoesie *(Evrensel Edebiyat)*: Romantik Alman şairi F. Schlegel'in 1798'de yerleştirdiği "romantiklik" kavramına bağlı olarak, durmadan gelişen, bütün edebiyat türlerini içine aldığı gibi, felsefeyi ve hayatı da hal hamur eden evrensel şiir ya da evrensel aşkın edebiyat.

Uzaklaşmacı Edebiyat *(Alm. Abweichungspoetik, Deviationspoetik)*: Özellikle Rus Formalizminde edebiyatın aslını, dilin günlük hayattakinden uzaklaşmasında gören edebiyat anlayışı.

Üç Birlik: Antik tiyatronun başlattığı ve Fransız Klasisizminde titizlikle üzerinde durulan, olayda, yerde ve zamanda (24 saat) birlik kuralı.

Üçleme (Triloji) *(Alm. Trilogie)*: Konu bakımından birbirinin devamı üç dramın bir temsil çerçevesine sokulması.

Üslup *(Alm. Stil; Lat. Kalem sapı)*: Edebiyat biliminin temel kavramıdır; belli bir ruhsal tutumun sanatlı, biçimlenmiş ifadesi. Belli dilsel ifade ve işleyiş aracının tutarlı kullanılışıyla bir bireyin, bir dönemin veya bir ulusun karakteristiği.

Üretim Estetiği *(Alm. Produktionsästhetik)*: Etki estetiğinin tersine, sanat eserinin oluşum–üretim sürecinde yer alan her türlü estetik formu odak noktası yapan her türlü estetik görüş.

Üst Kurmaca *(Alm. Metafiktion)*: Kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup (mesela figürlerin olay alanını terk edip anlatı çerçevesinde ortaya çıkarak anlatıcıya ya da yazara hitap edilmesiyle veya anlatıcının hikâyeyi nasıl kurguladığını anlatmasıyla) başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan "kurmaca içinde kurmaca".

Üstmetin *(Alm. Hypertext)*: G. Genette'in terminolojisinde, kendinden önce mevcut başka metinden yola çıkıp değiştirerek veya taklit yoluyla oluşturulan metin.

Yadırgatıcı Çeviri: Edebi çeviride Schleiermacher'in kuramı: Orijinal yazarı yıpratmadan, bozmadan erek dildeki okuyucuya onu yaklaştırmak, yani çevirinin korumasından çeviri kokmasından korkmamak.

Vatan–Millet Edebiyatı *(Alm. Blut– und Boden– Dichtung)*: Alman edebiyatında Nazilerin desteklediği, güdümlü, milliyetçilik çığırtkanlığı yapan yazın.

Viyana Grubu *(Wiener Gruppe)*: 1958'den bu yana çalışan Viyanalı avantgardist sanatçılar topluluğu.

Yabancılaştırma *(Alm. Verfremdungsefekt)*: Edebiyat teorisi kavramı: **1)** Genel olarak edebi dilin gündelik dile karşı koyduğu mesafe, **2)** Rus Formalizminde Sklovski'nin (1916) *İşlem Olarak Sanat* adlı kitabında ortaya koyduğu sanat metodunun temel özelliği: Dilsel ve toplumsal geleneklerle otomatikleşmiş algılamayı güçlendirmek. **3)** B. Brecht'in Epik Tiyatro teorisinin esası: Mevcut yetersiz anlama, anlamamanın şokuyla asıl anlamaya götürmeli, yani yabancılaştırma=olumsuzlamanın olumsuzlaması.

Yapı *(Alm. Struktur)*: Bir kompleksin öğeleri arasında mevcut ilişkilerin ve bunları belirleyen kural ve ilkelerin tümü.

Yapısalcılık *(Lat. éstructura' yapı tarzından türetilmiş; Alm. Struktualizm)*: Psikoloji, sosyoloji, etnoloji, linguistik ve edebiyat biliminde bir araştırma metodu. Rus Formalizminin temel ilkeleri doğrultusunda önce linguistikte (1916) Saussuré ile başladı ve 1920'lerde Prag'da Mukorovski, Jakobson vd. tarafından edebiyat bilimine yayıldı. Textlinguistikle birlikte etkili oldu. Saussure'ün dilbiliminde uyguladığı yapısalcı inceleme, edebi metinlere uygulanır oldu, mesela Prag Ekolünde, Marksist yapısalcılıkta, yapısalcı anlatım kuramlarında. Yapısalcı inceleme, metinlerin anlamından çok metinlerin "anlam üretici"likleri üzerinde yoğunlaşır. Hedef, tek tek edebi eserlerin anlamını açıklamak değil, figürlerin ve konvensyonların oluşturduğu sistemi ortaya çıkarmaktır ki, eserler şu anki biçim ve anlamını bu sisteme dayanarak kazanırlar.

Yapıbozuculuk *(Alm. Dekonstruktion)*: Bir metnin tekrarı sırasında yapı koşullarını, ikili karşıtlıkları ortaya çıkarma esnasında bir "okuma" stratejisidir ki özellikle J. Derrida ve P. de Man'ın savundukları yöntemlerdir. Hedef, bilgi kuramı ve metodolojik temelleri (mesela nedenselliği) ve esensealist (özcü) temelleri sarsmaktır.

Yapı, Kurgu Analizi: Bir dil–sanat eserinin (edebi eserin) kurgusunun incelenip çözümlenmesi.

Yaşanmakta Olan İfade *(Alm. Erlebte Rede)*: Doğrudan ile dolaylı arası bir anlatım tarzı: Bir kişinin düşünce ve sözlerinin onu yaşamakta olan kişinin bilincinin perspektifinden yansıtılması (Mesela: Yarın bayramdı.)

Yaşantı *(Alm. Erlebnis)*: Duyuları ve düşünceyi yoğun bir şekilde harekete geçiren deneyim.

Yazın *(Alm. Literatur)*: Yazılı her şey

Yeraltı Edebiyatı *(İng. Underground literature)*: **1)** Yazarları siyasi veya ideolojik nedenlerle saklanan, gizli yayımlanmak zorunda olan kitaplar. **2)** 1960'lardan bu yana ABD' de ortaya çıkan, resmi kültürel platforma karşıt bir alt kültüre ait çeşitli akımların tümü için kullanılan ad.

Yeni Eleştirmecilik *(İng. New Criticism)*: 1940'lı, 1950'li yıllarda Anglo–Amerikan edebiyat biliminde kendini gösteren bu edebiyat metoduna göre edebiyat metinleri özerk, dış etkenlerden bağımsız yapılar olarak açımlanmalıdır.

Yeni Hümanizm *(Alm. Neuhumanismus)*: 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında Antikiteyle yeniden ilgilenme ve Hümanizm idealini yeniden canlandırma amacını taşıyan akım. Başlıca Alman temsilcileri Herder, Goethe, Schiller.

Yeni Klasisizm *(Alm. Neuklassik)*: 1905 yılında Almanya'da başlayan ve Natüralizme karşı Klasisizmi yeniden canlandırma amacını taşıyan, iyi, hakiki ve güzel ideallerine yönelik bir değerler bilinci ve dil disiplini oluşturan akım.

Yeni Nesnelcilik *(Alm. Neue Sachlichkeit)*: Ekspresyonizmin sübjektif duygusal coşkunluğuna ve ütopik idealist düşüncesine karşı sanat akımı, 1920'den itibaren, nesnel gerçekliğe yeniden dönüş şeklinde belirtilen edebiyat akımı.

Yeni Romantizm *(Alm. Nueromantik)*: 1900 yılında Almanya'da Natüralizme karşı beliren edebiyat akımları için kullanılan ortak bir terim.

Yeni Tarihselcilik *(İng. New Historicism, Cultural Petics)*: Edebi ve yazınsal (edebiyat dışı, yazılı her şey) metinleri sosyal uygulamanın bir bölümü olarak gören bir edebiyat bilimi metodu. Bu metot, metinlerde edebi söylemlerin ve başka kültürel sosyal söylemlerin izlerini arar.

Yenicilik Estetiği *(Alm. Innovationsesthetik)*: Gelenekçi estetiğin tersine, yenilik, değişiklik öğesini öne çıkaran güzellik anlayışı.

Yerleştirme Çözümlemesi *(Alm. Konfigurationsanalyse)*: Yapısalcı ve söylem kuramcı anlamda: Bir metinde figürlerin ve eyleyenlerin birbirine karşı nasıl bir konumda yerleştirildiklerinin anlambilimsel göstergelerden anlaşılarak çözümlenmesi.

Yıllıkçılık *(Alm. Annalistik)*: Tarih yazarlığında objektifliği korumak amacıyla olayları tarih sırasına göre vererek gelişim modellerinden, yorumlamalardan kaçınmak.

Yorumlama *(Alm. Hermeneutik)*: Yazılı ya da sözlü anlatımın yorumlanarak çözümlenmesi.

Yorumlamacılık *(Yun. Hermeneuein = Açımlama; Alm. Hermeneutik)*: Eserlerin doğru anlaşılması için gerekli metotlu okuma tarzları ve koşullarına ilişkin öğreti. Geniş felsefi anlamda da Heidegger geleneği uyarınca "varoluşun" ("*sein*") açımlama öğretisi.

Zaman Kurgusu: Dış zaman, iç zaman: Bir anlatıda geçen olayların çerçevesini oluşturan zaman süresi dış zaman, esas olayın oluş süresi iç zaman.

Zayıf Kahraman *(Alm. Antiheld)*: *Bkz.* Silik başfigür.

Zevk: Sanat eserine, kendiliğinden öznel, çoğu kez akılla açıklanamayan, alışmayla ya da bilinçli deneyimlerle oluşmuş tepki ki, hoşlanma veya hoşlanmama yargılarıyla dile gelir.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften,* cilt 7, Frankfurt/M., 1970.

Akarsu, Bedia, *Çağdaş Felsefe, İnkılap Yayınları*, İstanbul, 1987.

Akarsu, Bedia, *Felsefe Terimleri Sözlüğü,* İstanbul, 1988.

Aksan, Doğan, *Anlam Bilim, Engin Yayınları,* Ankara, 1998.

Aristoteles, *Poetika,* çev. M. Fuhrmann, Stuttgart, 1982/91.

Arnold, Heinz Ludwig, Sinemus Volker (Yay.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft,* c. 1, dtv, Münih, 1973.

Aytaç, Kemal, *Avrupa Eğitim Tarihi,* Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2009.

Bachtin, Michail, *Die Ästhetik des Wortes,* Frankfurt/M. 1979.

Bachtin, Michail, *Probleme der Poetik Dostoevskijs,* Münih, 1971.

Barner W. (Yay.), *Literaturkritik–Anspruch und Wirklichkeit: DFG–Symposion 1989,* Stuttgart, 1990.

Barrows, J. W., *Computation into Criticism,* Oxford, 1987.

Barthes, Roland, *Das Semiotische Abenteuer,* Frankfurt/M., 1988.

Barthes, Ronald, S/Z, 1970.

Bauer, Gerhald, *Zur Poetik des Dialogs, Darmstadt,* 1969.

Beauvoir, Simone de, *Das Andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau,* Hamburg, 1992.

Benjamin, Walter, *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin: Illuminationen Frankfurt*/M., 1961, s. 22–46.

Bolzano, B., *Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik. D. Gerhardus,* Frankfurt/M. 1972.

Bottmore, Tom, *Frankfurt Okulu,* çev. A. Çiğdem, Ara Yayınları, İstanbul, 1989.

Brackent, H., J. Stüderath (ed.), *Literaturwissenschaft,* cilt 1, Hamburg, 1981.

Broch, H., *Das Weltbild des Romans,* Schriften zur Literatur 2 Theorie, Frankfurt/M., 1975.

Carloni, J. C., Fillox J. C., *Edebi Eleştiri,* çev. H. Çakmaklı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985.

Cixous, Helen, *Weiblichkeit in der Schrift,* Berlin, 1980.

Daemmrich, H. S., *Literaturkritik:* Theorie und Praxis, UTB, Münih 1974, s. 31.

Daemmrich, H. S., *Literaturkritik:* Theorie und Praxis, Münih, 1972, s. 198–199.

Danto, Artur C., Die *Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst,* Frankfurt/M., 1981.

De Man, *Der Widerstand Gegen die Theorie,* Volker Bohn (Yay.), Romantik, Frankfurt/M.

Dickie, Georg, *Defining Art, American Philosophical Quarterly* 6, 1969.

Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung,* Riedel, Frankfurt/M. 1981, s. 235.

Dilthey, Wilhelm, *Gesammelte Schriften,* cilt VII, 5. baskı, Stuttgart ve Göttingen, 1968.

Dyserinck, Hugo, *Komparatistik,* Bonn, 1991.

Elster, E., *Prinzipien der Literaturwissenschaft,* 1897.

Enqvist, N. E., *On Defining Style.*– J. Spencer ed., *Linguistics and Style* (Language and Language Learning 6), Londra, 1967, s. 1–56.

Fiedler, K., *Schriften Über Kunst,* 2. cilt, Münih, 1913–1914.

Fink–Eitel, Hinrich, *Foucault zur Einführung,* Hamburg, 1989, s. 58.

Flemming, Willi, *Bausteine zur Systematischen Literaturwissenschaft,* Meisenheim am Glan, 1965.

Foucault, *Archäologie des Wissens,* Frankfurt/M., 1973.

Foucault, *College de France'a Giriş Dersi,* 1970.

Freud, S., *Der Dichter und das Phantasieren,* 1908.

Fricke, Herald, *Literatur und Literaturwissenschaft,* Paderborn, 1991.

Fricke, Herald, *Norm und Abweichung,* Münih, 1981.

Frischmuth, Barbara, *Traum der Literatur, Literatur des Traums,* Viyana, 1991.

Gadamer, Hans Georg, *Die Aktualität des Schönen,* Stuttgatt, 1977.

Gadamer, Hans Georg, *Wahrheit und Methode,* 1960.

Geiger H., Klein H. Vogt J., *Literatur und Literaturwissenschaft* 1, Düsseldorf, 1973.

Giuseppe Petronio, *Geschichte der Italienischen Literatur,* İtalyancadan çeviren: Ursula Wagner–Kuon, Tübingen–Basel, 1992.

Glaser, Horst Albert, *Methoden der Literaturgeschichtsschreibung: Grundzüge der Literatur– und Sprachwissenschaft,* cilt 1, dtv, Münih, 1973, s. 425.

Goeppert/Goeppert, *Psychoanalyse interdisziplinär,* Münih, 1981.

Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst*, 1968, Frankfurt/M.

Graubner, H., *Stilistik: Grundzüge der Literaturwissenschaft*, c. 1, Münih, 1973 s. 164.

Groeben, Norbert, *Literaturpsychologie,* Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1972.

Groeben, Norbert, *Literaturpsychologie: Grundzüge der Literaturwissenschaft*, 1978, Münih, s. 395.

Grübel, R., *Formalismus und Struktualismus, Gründzüge der Literaturwissenschaft*, dtv, Münih, 1996.

Gutzen D., N. Oellers, J. H. Petersen, *Einführung in die Neue Deutsche Literaturwissenschaft*, Berlin, 1976.

Habermas, Jürgen, *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Tübingen, 1967.

Habermas, Jürgen, *Kunst als Spiel, Symbol und Fest,* Reclam, Stuttgart, 1977.

Handke, Peter, *Benim Yerim Fildişi Kulesi: Denemeler Seçkisi,* çev. G. Aytaç, Ankara, 1990.

Haşim, Ahmet, *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar,* Dergâh 1. cilt, 1921, s. 113.

Hempfer, Klaus W., *Gattangstheorie,* Münih, 1921.

Henning, Boetius, *Ästhetik, Grundzüge der Literatur– und Sprachwissenschaft,* dtv, cilt 1, 1996.

Heydebrand, Renate von, *Literarische Wertung: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin, New York 1984, Bd. 4, s. 828–871.

Heydebrand, Renate von: *Zur Theoretischen Grundlegung Einer Sozialgeschichte der Literatur,* Tübingen, 1988.

Hübscher, Arthur, *Çağdaş Filozoflar,* çev. İsmail Tunalı, Erzurum, 1963.

Hügli Anton, Lübcke Paul (Yay.), *Philosophie–Lexikon*, Hamburg, 1997.

Iser, *Der Akt des Lesens,* Münih, 1984 (2).

İlhan, Attilâ, *Varlık,* Ağustos 1981, s. 6.

Jakobson, R., *Linguistics and Poetics*, A. Sebeok (ed.), Style in Language, New York, Londra, 1960.

Jauss, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M., 1970.

Jauss, Hans Robert, *Zur Fortsetzung des Dialogs Zwischen 'Bürgerlicher' und 'Materialistischer' Rezeptionsästhetik:* Warning, 1975.

Jung, C. Gustav. *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft,* Frankfurt/M., 1971.

Jung, C. Gustav, *Psychologie und Dichtung,* 1930, Beutin 1972, s. 325–344.

Jung, C. Gustav, *Über die Beziehung der Analytischen Psychologie zum Literarischen Kunstwerk,* 1920, Urban, 1973.

Jung, C. Gustav, *Über das Phänomen des Geistes* in Kunst und Wissenschaft, Frankfurt/M., 1971.

Kabaklı, Ahmet, *Türk Edebiyatı*, cilt 1, İstanbul, 1985 (6), s. 3–7.

Kahlen, R., *Hypertext*, Berlin / Heidelberg, 1991

Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk,* 4. baskı, Bern, 1956.

Klein A., J. Vogt, *Methoden der Literaturwissenschaft 1, Literaturgeschichte und Interpretation,* Düsseldorf, 1971.

Kloepfer, R., G. Janetzke–Dillner (Yay.), *Erzählung und Erzählforschung,* Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1981.

Koller, W., *Einführung in die Übersetzungswissenschaft,* 3. baskı, 1987, UTB.

Köpcke, A. –Duttler/G. Metz, *Ästhetische Theorie, Lexikon der philosophischen Werke,* Stuttgart, 1988.

Kristeva, J., *Probleme der Text–Strukturierung,* Tel Quel, 1971.

Kristeva, J., *Semiotiké,* Paris, 1969.

Kurdakul, Şükran, *Çağdaş Türk Edebiyatı*, İstanbul, 1987.

Lausberg, H., *Elemente der Literarischen Rhetorik,* Münih, 1963.

Lesser, Simon O., *Die Funktionen der Form.* Strelka/Hinderer (Yay.) *Moderne Amerikanische Literaturtheorie,* Frankfurt/M.

Levend, Agâh Sırrı, *Türk Edebiyatı Tarihi,* Ankara, 1988.

Lichtheim, George, *Georg Lukás,* Münih, 1971.

Ludwig, H. W., *EDV für Literaturwissen.* Schafter, Tübingen, 1991

Lutz, Bernd, *Metzler Philosophen Lexikon*, Stuttgart, Weimar, 1995.

Martinez, Matias, *Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis: Grundzüge der Literaturwissenschaft,* dtv, 1996.

Martini, F., *Fragen der Literaturgeschichtsschreibung: Jahrbuch Internationale Germanistik* 2, Hf.1 1970, s. 49.

Mecklenburg, Norbert, *Kriterien als Bedingungen der Möglichkeit von Literaturkritik,* Schwencke, Olaf (Yay.): Kritik der Literaturkritik, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz 1973, s. 90–97.

Michel, Georg, *Einführung in die Methodik der Stilforschung,* Berlin, 1968.

Michel, Georg: *Stilistik der Deutschen Gegenwartssprache,* 1975.

Moran, Berna, *Feminist Eleştiri Kuramı:* Gösteri 1991, s. 123.

Morris, Weitz, *Die Rolle der Theorie in der Ästhetik*, W. Henckmann (ed.), Ästhetik, Darmstadt, 1956.

Nadler I., *Literaturgeschichte der Deutschen Stämme und Landschaften,* Regensburg 1912, s. VI.

Petronio Giuseppe, *Geschichte der italienischen Literatur,* 3. cilt, UTB, 1993.

Pietzker, Carl, *Literarische Form. Eine Durchlässige Grenze, Freiburger Literaturpsychologische Gespräche,* 1990.

Reiss, G., *Materialien zur Ideologiegeschichte der Deutschen Literaturwissenschaft,* 2. cilt, Tübingen, 1973.

Reiss, Günter, *Poetik,* Tübingen, 1977.

Richter, Matthias, *Wirkungsästhetik, Grundzüge der Literaturwissenschaft,* Münih, 1996.

Riesel, Elise, *Stilistik der dt. Sprache,* Moskova, 2. baskı 1963.

Riesel, Elise *Stil und Gesellschaft,* Akten des IV. IVG Kongresses 1970 in Princeton, Frankfurt/M., s. 357.

Rusterholz, Peter, *Hermeneutische Modelle, in:* Grundzüge der Literaturwissenschaft, Münih, 1996.

Rusterholz, Peter, *Faktoren der Sinnkonstitution in Semiotischer Sicht,* Zeichen, Text, Sinn, Göttingen.

Rusterholz, Peter, *Formen Textimmanenter Analyse, Grundzüge der Literaturwissenschaft*, Münih, 1996.

Sachs, *The Creative Unconscious,* Cambridge, 1951.

Salm, Peter, *Drei Richtungen der Literaturwissenschaft,* Tübingen, 1970.

Savile, Anthony, *Beauty and Attachment,* Eva Schaper (Yay.) *Pleasure, Preference and Value,* Cambridge.

Scherer, W., *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des Geistigen Lebens in Deutschland und Österreich,* Berlin, 1874.

Schmidt, *Diskurs und Literatursystem,* in: Fohrmann/Müller, s. 149.

Schödlbauer, M., *Ästhetische Erfahrung: Erkenntnis der Literatur,* D. Harth, P. Gebhardt, Stuttgart, 1982, s. 34.

Schöttker, P. *Theorie der Literarischen Rezeption.*

Schramm, Godehard, *Formalismus: Grundzüge der Literatuwissenschaft*, Münih, 1973, s. 365.

Schwab, A., et al, *Historiche Edition und Computer.*

Schwencke, Olaf, *Kritik der Literatur,* Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1973.

Seibt, Gustav von, *Literaturkritik: Grundzüge der Literaturwissenschaft,* dtv, Münih, 1996, s. 623–624.

Seidler, H., *Allgemeine Stilistik,* Göttingen, 1963.

Sklovsky, Viktor, *Kunst als Kunstgriff, Theorie der Prosa,* Frankfurt am Main, 1966.

Sowinski, Bernhard: *Stilistik,* Stuttgart, 1991.

Spillner, B., *Linguistik und Litaraturwissenschaftstilforschung,* Rhetorik, Textlinguistik, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz.

Staiger, E., *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters,* Zürih, 1953.

Staiger, Emil, *Die Kunst der Interpretation,* Zürih, 1955.

Staiger, Emil, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters,* Zürih, 1939.

Stanzerl, F. K., *Roman Biçimleri,* çev. Fatih Tepebaşı, Konya, 1997.

Strauss, Claude Lévi, *Struktuale Antropologie,* Frankfurt/M., 1967.

Szondi, Peter, *Einführung in die Literarische Hermeneutik,* Frankfurt am Main, 1975.

Tanpınar, A. Hamdi, *Yaşadığım Gibi,* İstanbul, 1970.

Thöming, J. C., Bildlichkeit, *Grundzüge der Literaturwissenschaft,* c. 1, Münih, 1973, s. 192.

Türk Dil Kurumu, *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü,* Ankara, 1980.

Uspensky, Boris: *Poetik der Komposition.* Frankfurt/M., 1975.

Valéry, Paul, *Devres,* Paris, 1957.

Valéry, Paul, *Essais sur la Poétique et la Poète,* Paris, 1928.

Valéry, Paul, *Zur Theorie der Dichtkunst,* [Şiir Sanatı Üzerine Konuşma], Frankfurt/M., 1987.

Volker, Koltz, *Geschlossene und Offene Form im Drama,* Münih, 1975.

Volpi, France, Julian, Nida, Rümelin, *Lexikon der philosphischen Werke,* Stuttgart, 1988.

Walser, Martin, *Wie und Wovon Handelt Literatur,* Fankfurt am Main, 1973.

Walzel, O. Enders Horst, *Wege der Forschung,* cilt 26, 1967.

Wechsel, Kristen, *Sozialgeschichtliche Zugänge,* Grundzüge der Literaturwissenschaft, dtv, 1996.

Wellek E.– A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri,* çev. A.Edip Uysal, Ankara, 1983.

Wellek, René, *Grundbegriffe der Literaturkritik,* Stuttgart Berlin, Köln, 1963.

Winko, Simone von, *Diskursanalyse, Diskursgeschichte: Grundzüge der Literaturwissenschaft,* dtv, Münih, 1996, s. 463.

Wyatt, Frederick, *Anwendung der Psychoanalyse auf die Literatur,* "Theorien der Künstlerischen Produktivität", Frankfurt/M., 1976.

Zola, E., *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı,* çev. Fehmi Baldaş, 1981.

[1] Wilhelm Dilthey, Gesammelte Schriften, c. VII, 5. baskı, Stuttgart ve Göttingen 1968, s. 70.

[2] E. Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, 1897.

[3] Peter Rusterholz, Formen textimmanenter Analyse, Grundzüge der Literaturwissenschaft, s. 366.

[4] René Wellek, Grundbegriffe der Literaturkritik, Stuttgart Berlin Köln, 1963.

[5] Hugo Dyserinck, Komparatistik, Bonn, 1991, s. 33’de adı geçen alıntı.

[6] Wellek, 1963, s. 5.

[7] W. Koller, Einführung in die Übersetzungswissenschaft, 3. baskı, 1987, UTB.

[8] Bkz. a.g.e., s. 97–101.

[9] a.g.e., s. 94.

[10] a.g.e., s. 95.

[11] Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, c. 7, Frankfurt/M., 1970, s. 30.

[12] Aristoteles, Poetika, 1982/91, çev. M. Fuhrmann, Stuttgart, s. 23.

[13] R. Jakobson, Linguistics and Poetics, 1960, A. Sebeok (ed.), Style in language.

[14] Herald Fricke, Norm und Abweichung, Münih, 1981, s. 87.

[15] Goodman Nelson, Sprachen der Kunst, 1968, Frankfurt/M., s. 253–256.

[16] Morris Weitz, Die Rolle der Theorie in der Ästhetik, W. Henckmann (ed.), Ästhetik, Darmstadt, 1956, s. 200.

[17] Dickie Georg, “Defining Art”, American Philosophical Quarterly 6, 1969, s. 254.

[18] Artur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt/M., 1981, s. 193.

[19] Peter Handke, Benim Yerim Fildişi Kulesi, çev. G. Aytaç, Denemeler Seçkisi, Ankara, 1990, s. 133.

[20] a.g.e., s. 136.

[21] a.g.e., s. 139.

[22] Daemmrich, Literaturkritik in Theorie und Praxis, Münih, 1974, s. 186.

[23] a.g.e., s. 187.

[24] a.g.e., s. 187.

[25] Günter Peters, Theorie der literarischen Produktion, s. 56.

[26] P. Valéry, Devres, Paris, 1957, s. 891.

[27] H. Broch, Das Weltbild des Romans: Schriften zur Literatur 2 Theorie, Frankfurt/M., 1975, s. 116.

[28] Barbara Frischmuth, Traum der Literatur, Literatur des Traums, Viyana, 1991, s. 39.

[29] a.g.e., s. 41.

[30] 6 Literaturwissenschaft, H. Brackent, J. Stüderath (ed.), c. 1, Hamburg, 1981, s. 399.

[31] Daemmrich, Literaturkritik in Theorie und Praxis, Münih, 1972, s. 198–199.

[32] a.g.e., s. 201.

[33] B. Croce, Critica 37, 1939, s. 396.

[34] G. Zacharias, Benedetta Croce u. die literarische Gattungen, Diss., Hamburg, 1951, s. 3.

[35] Croce, B., La Poesia, ed. econ. Bari, 1971, s. 26.

[36] a.g.e., s. 159.

[37] Fubinşi, M., Genesi e Storia dei generiliterari, M. F. Critica e poesia, Bari, 1956, s. 150, (Almanca çevirisi, Tübingen, 1971).

[38] Spingarn, J. E., The New Criticism, Creative Criticism and Other Essays, New York, 1931, s. 23.

[39] Gundolf, F. Goethe, 1918 (5. baskı), Berlin, s. 19.

[40] a.g.e., s. 19.

[41] Meschonnic, H., Pour la Poetique, Langue française, 1969 (3. baskı), s. 20.

[42] Bianca, G. A. Nota sul problema dei generi letterari, Sigularum gymnasium 14 (1961), s. 223.

[43] Todorov, T., 1976–77, s. 162.

[44] W. Frye, Anatomy of Criticism, Princeton, 1957, Almancası 1964, s. 133.

[45] a.g.e., s. 141.

[46] a.g.e., s. 769.

[47] a.g.e., s. 164–165.

[48] a.g.e., s. 163.

[49] a.g.e., s. 612.

[50] Euphorio 64 (70).

[51] 1963, s. 423.

[52] Bovet, E. Lyrismes épopé, drame, Paris, 1911, s. 14.

[53] W. Goethe, West–Östlicher Divan, Noten und Abhandlungen, Berlin, 1961, s. 94–95.

[54] G. Lukãcs, Ästhetik, Werke 11/12, 2. cilt, Berlin/Neuwied, 1963, s. 625.

[55] J. Petersen, Zur Lehre von den Dichtungsgattungen, Festschrift für A. Sauer, Stuttgart, 1925, s. 72–116.

[56] H. Seidler, Die Dichtung, Stuttgart, genişletilmiş ikinci baskı, 1965, s. 362.

[57] a.g.e., s. 363.

[58] J. Stridter, Russischer Formalismus, Münih, 1971, s. LX.

[59] a.g.e., s. 299.

[60] J. Tinyanov, Die Ode als oratorisches Genre (1927), Striedter/Stempel II.

[61] Türler konusunda, K. W. Hempfer'in Gattungstheorie başlıklı kitabından (Münih, 1973) büyük ölçüde yararlandım.

[62] M. Schödlbauer, Ästhetische Erfahrung: Erkenntnis der Literatur, Yay. D. Harth, P. Gebhardt, Stuttgart, 1982, s. 34.

[63] B. Bolzano, Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik, D. Gerhardus, Frankfurt/M., 1972, s. 33.

[64] C. G. Jung, Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft, Frankfurt/M., 1971, s. 100.

[65] K. Fiedler, Schriften über Kunst, 2. cilt, Münih, 1913–1914.

[66] Paul Valéry, Essais sur la poétique et la poète, Paris, 1928.

[67] Paul Valéry, Zur Theorie der Dichtkunst, [Şiir Sanatı Üzerine Konuşma], Frankfurt/M., 1987, s. 26.

[68] a.g.e., s. 25.

[69] Walter Benjamin, Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin, Illuminationen’de Frankfurt/M., 1961, s. 22–46.

[70] Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, c. 7, Frankfurt/M., s. 82.

[71] Henning Boetius, Ästhetik: Grundzüge der Literatur– und Sprachwissenschaft, dtv, c. 1, Münih, 1973, s. 109–110.

[72] B. Spillner, Linguistik und Litaraturwissenschaftstilforschung, Rhetorik, Textlinguistik, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, s. 235.

[73] H. Graubner, Grundzüge der Literaturwissenschaft, s. 164.

[74] Seidler, Allgemeine Stilistik, 2. baskı, Göttingen, 1963, s. 58.

[75] N. E. Enqvist, On Defining Style, J. Spencer ed., Linguistics and Style (Language and Language Learning 6), Londra, 1967, s. 1–56.

[76] N. E. Enqvist, On Defining Style, Linguistics and Style, 1964, s. 20.

[77] Georg Michel, Einführung in die Methodik der Stilforschung, Berlin, 1968, s. 34.

[78] Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, 4. baskı, Bern, 1956.

[79] Elise Riesel, Stil und Gesellschaft, Akten des IV. IVG Kongresses 1970 in Princeton, Frankfurt/M., s. 357.

[80] Elise Riesel, Stilistik der dt. Sprache, 2. baskı, Moskova, 1963, s. 438.

[81] J. C. Thöming, Bildlichkeit, Grundzüge der Literaturwissenschaft, c. 1, s. 192.

[82] Bernhard Sowinski, Stilistik, Stuttgart, 1991, s. 130.

[83] H. Lausberg, Elemente der literarischen Rhetorik, Münih, 1963, s. 226, 422.

[84] Georg Michel, Stilistik der deutschen Gegenwartssprache, 1975.

[85] Varlık, Ağustos 1981, s. 6.

[86] B. Sowinski, Stilistik, Stuttgart, 1991.

[87] Staiger, 1955.

[88] O. Walzel, Enders Horst, Wege der Forschung, 1967, c. 26.

[89] Emil Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürih, 1939, s. 9.

[90] a.g.e., s. 11.

[91] a.g.e., s. 15.

[92] E. Staiger, Die Kunst der Interpretation, Zürih, 1955, s. 14.

[93] D. Gutzen, N. Oellers, J. H. Petersen, Einführung in die neue Deutsche Literaturwissen-schaft, Berlin, 1976, s. 50.

[94] R. Wellek–A. Warren, Edebiyat Biliminin Temelleri, çev. A. Edip Uysal, Ankara, 1983, s. 249.

[95] Bedia Akarsu, Felsefe Terimleri Sözlüğü, İstanbul, 1988.

[96] R. Wellek, Warren, A.Theory of Literature, Londra, 1968.

[97] Opoyaz: Şiir Dilini Araştırma Grubu'nun ilk harflerinden oluşan kısaltma.

[98] R. Grübel, Formalismus und Struktualismus, Gründzüge der Literaturwissenschaft, dtv, 1996, s. 386.

[99] Viktor Sklovsky, Kunst als Kunstgriff, Theorie der Prosa, Frankfurt/M., 1966, s. 14.

[100] a.g.e., s. 77.

[101] a.g.e., s. 24–25.

[102] Sklovski'nin adı geçen eserinden alıntılar 1966 Almanca çevirisindendir.

[103] a.g.e., s. 35.

[104] a.g.e., s. 60.

[105] Godehard Schramm, Grundzüge der Literaturwissenschaft, 1978, s. 365.

[106] Peter Rusterholz, Hermeneutische Modelle, Grundzüge der Literaturwissenschaft, Münih, 1996, s. 104.

[107] P. Szondi, Einführung in die literarische Hermeneutik, s. 100.

[108] a.g.e., s. 190–191.

[109] Dilthey, ed. Riedel, Frankfurt/M., 1981, s. 235.

[110] a.g.e., s. 272.

[111] Hans Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, 1960, s. 268.

[112] a.g.e., s. 296.

[113] Peter Szondi, Einführung in die literarische Hermeneutik, Frankfurt/M., 1975, s. 23–25.

[114] Habermas, Zur Logik der Sozialwissenschaften, Tübingen, 1967, s. 169.

[115] Peter Rusterholz, Faktoren der Sinnkonstitution in semiotischer Sicht, Zeichen, Text, Sinn, Göttingen.

[116] Jürgen Habermas, Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Reclam, Stuttgart, 1977, s. 70.

[117] Hans Robert, Jauss, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Frankfurt/M., 1970, s. 175.

[118] H. S. Daemmrich, Literaturkritik in Theorie und Praxis, UTB, Münih, 1974, s. 31.

[119] Jauss, Hans Robert, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Frankfurt/M., 1970, s. 168.

[120] Jauss, Hans Robert, Zur Fortsetzung des Dialogs Zwischen bürrgerlicher und materialistischer Rezeptionsästhetik, in: Warning, 1975, s. 387.

[121] Matthias Richter, Wirkungsästhetik, Grundzüge der Literaturwissenschaft, Münih, 1996, s. 517.

[122] Barthes, Ronald, S/Z, 1970.

[123] Bkz. Iser, Der Akt des Lesens, Münih, 1984 (2), s. 194.

[124] P. Schüttker, Theorie der literarischen Rezeption, s. 553.

[125] Schmidt, Diskurs und Literatursystem, in: Fohrmann/Müller, s. 149.

[126] M. Titzmann, Strukturale Textanalysen, Münih, 1897, s. 261.

[127] Claude Lévi–Strauss, Struktuale Antropologie, Frankfurt/M., 1967, s. 45.

[128] a.g.e., s. 35.

[129] Grundzüge der Literaturwissenschaft, cilt 1, Münih, 1978, s. 376.

[130] J. Kristeva, Probleme der Text–Strukturierung, Tel Quel, 1971, s. 135–154.

[131] Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Hamburg, 1992, s. 334.

[132] Berna Moran, Feminist Eleştiri Kuramı, Gösteri, 1991, s. 123.

[133] Helen Cixous, Weiblichkeit in der Schrift, Berlin, 1980.

[134] Norbert Groeben, Literaturpsychologie, 1972/73, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz.

[135] Bkz. Goeppert/Goeppert, Psychoanalyse interdisziplinär Sprach– und Literaturwissenschaft, Münih, 1981.

[136] Bkz. Freud, Der Dichter und das Phantasieren, 1908.

[137] Frederick Wyatt, Anwendung der Psychoanalyse auf die Literatur, “Theorien der künstlerischen Produktivität”, Frankfurt/M., 1976.

[138] Anthony Savile, Beauty and Attachment, Eva Schaper (Yay.) Pleasure, Preference and Value, Cambridge.

[139] Simon O. Lesser, Die Funktionen der Form. Strelka/Hinderer (Yay.) Moderne amerikanische Literaturtheorie, Frankfurt/M.

[140] Sachs, The Creative Unconscious, Cambridge, 1951.

[141] Carl Pietzker, Literarische Form, Eine durchlässige Grenze, Freiburger literaturpsychologische Gespräche, 1990.

[142] C. Gustav Jung, Psychologie und Dichtung, 1930, Beutin, 1972, s. 94.

[143] C. Gustav, Jung, Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum literarischen Kunstwerk, 1920, Urban, 1973, s. 36.

[144] a.g.e., s. 38.

[145] Norbert Groeben, Literaturpsycologie, Grundzüge der Literaturwissenschaft, 1978, Münih, s. 395.

[146] Michail Bachtin, Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M., 1979.

[147] a.g.e., s. 183.

[148] Matias Martinez, Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis: Grundzüge der Literaturwissenschaft, dtv, 1996, s. 432.

[149] Boris Uspensky, Poetik der Komposition, Frankfurt/M., 1975, s. 169.

[150] a.g.e., s. 175.

[151] a.g.e., s. 175.

[152] Bachtin, Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M., 1979, s. 213.

[153] a.g.e., s. 195.

[154] Probleme der Poetik Dostoevskijs, Münih, 1971, s. 71.

[155] a.g.e., s. 138.

[156] a.g.e., s. 195.

[157] Bachtin, Probleme der Poetik Dostoevskijs, Münih, s. 200.

[158] a.g.e., s. 209.

[159] Matias Martinez, Dialogizität, Intertextalität, Gedächtnis, Literaturwissenschaft, dtv, 1996.

[160] Die Ästhetik des Wortes, s. 252.

[161] a.g.e., s. 166.

[162] A. Köpcke–Duttler/G. Metz; Ästhetische Theorie, Lexikon der philosophischen Werke, Stuttgart, 1988, s. 8.

[163] Renate von Heydebrand, Zur theoretischen Grundlegung einer Sozialgeschichte der Literatur, Tübingen, 1988.

[164] Renate von Heydebrand, Zur theoretischen Grundlegung.

[165] Kristen Wechsel, Sozialgeschichtliche Zugänge, Grundzüge der Literaturwissenschaft, dtv.

[166] Kristen Wechsel, Sozialgeschichtliche Zugänge, dtv, 1996, s. 446–462.

[167] İng. Cultural Materialism.

[168] Julia Kristeva, Semiotiké, Paris, 1969, s. 348.

[169] Martinez Matias, Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. Grundzüge der Literaturwissenschaft, dtv, 1996, s. 442.

[170] Roland Barthes, Das semiologische Abenteuer, Frankfurt/M., 1988, s. 269.

[171] Archäologie des Wissens, Frankfurt/M., 1973, s. 156.

[172] Hinrich Fink–Eitel, Foucault zur Einführung, Hamburg, 1989, s. 58.

[173] Foucault, 1970, College de France’a giriş dersi.

[174] Simone Winko, Diskursanalyse, Diskursgeschichte, Literaturwissenschaft, dtv, Münih, 1996, s. 463.

[175] W. Scherer, Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich, Berlin, 1874, s. 412.

[176] Jauss, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main, 1970, s. 153.

[177] W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, Berlin, 1905, s. 186.

[178] I. Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Regensburg, 1912, s. 6

[179] E. Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürih, 1953, s. 12.

[180] Glaser, Methoden der Literaturgeschichtsschreibung, Grundzüge der Literatur– und Sprachwissenschaft, c. 1, s. 425.

[181] F. Martini, Fragen der Literaturgeschichtsschreibung, Jahrbuch Internationale Germanistik 2, Hf. 1, 1970, s. 49.

[182] a.g.e., s. 157.

[183] Ahmet Kabaklı, Türk Edebiyatı, c. 1, İstanbul, 1985 (6), s. 3–7.

[184] Agâh Sırrı Levend, Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara, 1988, s. 14–15.

[185] Şükran Kurdakul, Çağdaş Türk Edebiyatı, İstanbul, 1987.

[186] Gustav von Seibt, Literaturkritik: Grundzüge der Literaturwissenchaft, dtv, 1996, s. 623–624.

[187] a.g.e., s. 630.

[188] Norbert Mecklenburg, Kriterien als Bedingungen der Möglichkeit von Literaturkritik, schwencke, Olaf (Yay.): Kritik der Literaturkritik, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, 1973, s. 90–97.

[189] Renate von Haydebrand, Literarische Wertung, Reallexikon der deutschen Literaturge-schichte, Berlin, New York, 1984, Bd. 4, s. 828–871.

[190] Literarische Wertung und Kanonbildung, Grundzüge der Literaturwissenschaft, dtv, 1996, s. 590.